~~IN~~ HUMANO

1960-1980

el cuerpo en el arte ecuatoriano



AUGUSTO BARRERA GUARDERAS
Alcalde Metropolitano de Quito

MIGUEL MORA WITT
Secretario de Cultura

ANA MARÍA ARMIJOS BURNEO
Directora Ejecutiva de la Fundación Museos de la Ciudad

ANA CRISTINA RODRÍGUEZ
Coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito

SUSAN ROCHA RAMÍREZ
Curadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito

PAMELA CEVALLOS
Isla temática

BASE 5
Museografía/Transporte de obras

CHRISTIAN VITERI/ENRÍQUE TOARES
Fotografía

DARWIN CARRERA
Restauración

GALAXIS BORJA
Edición de textos

RICARDO RUBIALES
Programación educativa

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE QUITO

RAQUEL ARÍZAGA HERDOÍZA
Comunicación

PABLO JIJÓN VALDIVIA
Diseño y diagramación

PEDRO CAGIGAL
Sonido

DIANA CASTELLANOS
Programación educativa

CECILIA PONCE DELEG
Archivo

susan rocha
curadora de la muestra

InHumano:
el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980

Susan Rocha [1]

> Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio. En todos los casos sombra, poder omnipresente de la sombra, ese suplemento intangible de oscuridad al que se enfrenta toda visibilidad en algún momento.
>
> George Didi Huberman [2]

Las obras de arte seleccionadas para esta exposición contienen un cuerpo monstruoso, desbordado, desfigurado y deforme, que evidencia las sombras que los cuerpos idealizados proyectan. Los ideales de belleza convierten a estos cuerpos en entidades invisibles, en fantasmas y en oscuridades. Esta exposición pretende sacar a la luz, visibilizar la manera en que estas imágenes indagan dentro de la condición humana así como los misterios que poseen y presentan. Explora los sentidos que mediante la figuración y desfiguración del cuerpo, se pueden construir y percibir, comprendiendo a la fealdad como una búsqueda de la expresividad y la formación de cuerpos grotescos pero verosímiles. Para ello, se han seleccionado pinturas, dibujos y grabados producidos durante dos décadas, que van de 1960 a 1980 en el Ecuador, porque fue durante este período que cambiaron las representaciones del ser humano, como resultado de una nueva concepción del sujeto social.

David Le Breton, sostiene que a finales de los años sesenta se puede constatar un giro radical en la comprensión del cuerpo, mediante prácticas y discursos inéditos, conquistados por los individuos luego de un periodo de represión, como una reconquista de sí mismos. De esta manera, se puso en escena un conflicto entre la concepción dualista del ser humano (cuerpo y alma) y la liberación del cuerpo [3]. Se trata de una disputa no resuelta donde la pregunta gira alrededor del lugar que ocupa el cuerpo en la vida. Ese debate acompañó a una producción singular sobre la carne, en Europa. Al mismo tiempo, en América Latina, los cambios sociales y el reenfoque que los latinoamericanistas brindan sobre la cultura local, permite imaginar un cuerpo social diverso. La presente exposición explora los discursos y representaciones del cuerpo social, y busca con ello invitar a la reflexión sobre la existencia y la identidad.

La Revolución Cubana, en 1959, marcó no solo el inicio del cambio en la concepción del sujeto social,sino que también dio lugar a una diversidad de representaciones del mismo. La nueva política continental incidió en la vida política y social del país, a su vez que vinculó a las ideas sobre cultura y sociedad con las teorías del antiimperialismo y latinoamericanismo, éste último entendido desde el problema de la dependencia y

---

[1] Curadora del Centro de Arte Contemporáneo, curadora independiente, doctora (c) en estética, valores y cultura, master (c) en historia, diplomada en artes, licenciada en Artes Plásticas.

[2] George Didi Huberman, *El gesto fantasma*, en Acto, revista de pensamiento artístico contemporáneo, No. 4, Santa Cruz de Tenerife, Acto ediciones, Universidad de la Laguna, 2008, pp. 281.

[3] David Le Breton, *El hombre y su doble*, *el discurso del alter ego*, en *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, Colección cultura y sociedad, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 2002 (1990), pp. 151-152.

las teorías del desarrollismo. También los artistas y teóricos del arte participaron en estos debates, porque las revoluciones antiimperialistas eran posibles. Marta Traba, por ejemplo, propuso crear imágenes de la diferencia y una cultura de la resistencia. La crisis institucional en el país y la oposición desde la sociedad civil a las propuestas estatales, crearon espacios para imaginar una institución cultural alternativa, que a su vez funcionaron como plataforma de visibilidad y posicionamiento de los dos grupos más importantes del arte local de los años sesenta: los VAN y los Mosqueteros.

En el contexto de la Revolución Cubana es posible pensar en la realización del proyecto latinoamericano como una sublevación. Este acontecimiento cambió la política regional porque, según Ana Pizarro, evidenció las estructuras de desigualdad al interior del continente, generando movimientos letrados para la creación de una cultura continental y para la unión de intelectuales de la región. Estos asumieron la voz de la reflexión y el compromiso con la realidad social y política, seguros de que la palabra y el silencio de los intelectuales repercuten en la sociedad [4]. La voz del intelectual era principalmente la voz del literato o del sociólogo. Desde los estudios de la dependencia asumieron una postura de lucha en contra de lo que ellos denominaban la “alienación” de la cultura. La postura socialista cubana articulaba al arte en esta búsqueda, como un reflejo de la vida y como el trabajo histórico y creativo de los pueblos [5.]

Se han seleccionado efigies donde cuerpo humano se disuelve, donde es y no es. Son imágenes de la ambivalencia, generadas dentro de una época de luchas por definiciones políticas, en un universo cultural donde *el problema de la identidad latinoamericana* protagonizó estudios críticos, sociológicos, antropológicos e históricos, que cristalizaron una diversidad de posturas y propuestas sociales. Se trata de imágenes e imaginarios producidos entre populismos y dictaduras, entre la gestión cultural privada y la institución pública, entre pensadores de la cultura latinoamericanos y latinoamericanistas.

Al explorar la condición humana y la imagen del cuerpo social, debido a que el cuerpo posee una relación directa con la identidad, también se abren las preguntas ¿qué discursos estaban presentes alrededor de la identidad latinoamericana?, ¿qué significó la condición humana? y ¿por qué su representación se convirtió en un tema central del arte, durante los años sesenta y setenta? y, finalmente, ¿cómo operaron las instituciones y las rupturas institucionales frente a estas ideas? Para responder estas preguntas, algunos protagonistas han sido entrevistados, se han analizado los discursos culturales producidos en Latinoamérica que tuvieron incidencia en Ecuador, así como la producción cultural de esos años y principalmente las obras de arte, no como ilustraciones de lo investigado, sino como punto de partida de la investigación y la exposición.

---

[4] Ana Pizarro, *La sensibilidad de los sesenta en América Latina*, en *Las grietas del proceso civilizatorio: Martha Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, Ed. LOM, Colección Extrema América, 2002, pp. 7-8

[5] Armando Hart, *La educación estética, informe presentado en la reunión de Ministros de los países socialistas*, en Ariel Birmani, Comp., *Políticas culturales y liberación en América Latina, culturas sociedad*, Buenos Aires, Ed. Dialéctica, 1988, pp. 13; literalmente dice: *Si subestimamos lo nacional en aras de la universalidad, estaremos cometiendo un error; si exaltamos lo nacional en detrimento de lo universal estaremos cometiendo un error mayor. Subestimar lo universal no es solo un error político, es un error cultural (…) nos referimos a un arte o una estética que, partiendo de raíces nacionales, vaya en búsqueda de lo internacional de la cultura, nos referimos a un arte de profundas raíces populares.*

El texto tiene tres grandes capítulos. El primero analiza la crítica latinoamericana, las ideas sobre la identidad continental. En el segundo se abordan las representaciones visuales de la condición humana, las formas de concebir y representar en el cuerpo social dentro de un discurso de la resistencia, en la búsqueda de imágenes de la diferencia y los gestos de producción plástica. Finalmente, se examinará la función de la cultura en relación con el cuerpo social, la forma en que operan las instituciones, y las rupturas institucionales relacionadas con los artistas seleccionados. Esta es una posibilidad, entre muchas, de abordar el periodo seleccionado y comprender el lugar de los bienes culturales expuestos. Los objetos permiten diversas aproximaciones que incluyen lo visible, lo oculto y lo implícito, a partir de los fantasmas y las sombras que cada uno de ellos proyecta de la condición humana.

Finalmente, es preciso agradecer a María Inés González del Real, quien donó los catálogos y afiches que se encuentran expuestos; a Hernán Rodríguez Castelo, cuyo archivo y memoria permitió reconstruir el período estudiado; a Ulises Estrella, por la información y el material suministrado; a Miguel Varea, Juan Adati, Eda Muñoz, Oswaldo Viteri, José Unda, Nicolás Svistoonoff, Diego Cifuentes, Nelson Román, Carlos Viver y Pilar Bustos, por la generosidad de proporcionar información; a Alejandro Hallo, por su colaboración en la gestión de las obras pertenecientes a la Fundación Hallo, así como a Adriana Díaz y Sara Bermeo, por la colaboración brindada con la colección del Ministerio de Cultura, a Galaxis Borja por sus comentarios, y finalmente, a todo el equipo del Centro de Arte Contemporáneo.

¿Qué discursos estaban presentes alrededor de la identidad latinoamericana?

Cuerpos indefinidos en un momento que busca definiciones

En primer lugar, es preciso contextualizar la producción de imágenes e imaginarios sobre el cuerpo social en el Ecuador, entre 1960 y 1970. La valoración de lo popular, lo local y de la cultura de la resistencia, incluyó una valoración del cuerpo social como sinónimo de lo humano. En este sentido, sostiene Roig, que el cuerpo es parte del ser humano, lo humano no es, por lo tanto, tan lejano de lo animal [6]. Mientras la imagen del cuerpo se mostraba incierta, el humanismo, así como los temas alrededor de la existencia, la verdad, el espacio y el tiempo, adquirían actualidad. Fernando Tinajero recuerda que los tzánzicos, movimiento protagonista de varias rupturas, se iniciaron en la reflexión filosófica a la sombra de Heidegger y Sartre, y añade: *asumimos la función de poetizar como una "superación de la metafísica" (Heidegger), lo cual implicaba un cuestionamiento a la razón ontológica y una revalorización de la existencia vital (Sartre)* [7]. Las ideas de los dos pensadores se discutían en Quito, en el Café 77.

---

[6] Arturo Andrés Roig en Günther Mahr, *El aporte de Arturo Andrés Roig a la filosofía contemporánea,* Sociedad interdisciplinaria para la filosofía latinoamericana, Viena, Austria, en línea:

http://www.robertexto.com/archivo/aporte_roig.htm#7, 21 de junio de 2010.

[7] Fernando Tinajero, *Una Revolución en las palabras*, en *Los años de la fiebre, Testimonios culturales de los 60s*, Quito, Libresa, 2005, pp. 17.

Las discusiones sobre Heidegger [8] implicaban hablar sobre la verdad en lugar de la belleza. El filósofo recalca la importancia de la angustia para la filosofía, que se encuentra en todas partes y en ninguna. La angustia es el mundo en el que estamos inmersos. Por esa razón el ser humano es *un-ser-para-la-muerte* [9]. Sartre, quien según Sánchez Vázquez, examina las relaciones entre arte y sociedad burguesa, así como entre arte y política, ensaya dos conceptos fundamentales: la libertad y el compromiso, es decir, la elección y la responsabilidad [10]. Estas palabras formaron parte del vocabulario político de la vida social de la época. Sartre plantea la libertad imaginativa y el compromiso social como bases para la creación. De esta forma, las palabras asumen la función de convertirse en acción y eso es lo que permite al ser humano lanzarse al porvenir y existir. La libertad es imaginar un mundo nuevo, negar el que existe y vivir a través de la imaginación y la elección. Luego, Sartre radicalizará el compromiso hacia la acción transformadora del individuo. Su demanda por una literatura comprometida se extendió hacia un arte comprometido, puesto que tanto la palabra como el silencio repercuten en los sujetos sociales [11]. Estas ideas estuvieron presentes en varios grupos literarios latinoamericanos, como los Nadaistas o los Tzánzicos. A lo largo de este trabajo vamos a revisar la forma en que estas ideas se articularon a las propuestas plásticas y a las acciones de los actores y gestores culturales.

Las imágenes que a través del dibujo, la pintura y el grabado se produjeron con el tema de la condición humana, poseen partes de silencio, de ocultamiento, de oscuridad; sombras que nos permiten develar los espacios de luz y verdad. Como veremos a continuación, también son imágenes de revelación, apertura y transformación con la condición humana y como tal, aportan al debate sobre lo latinoamericano, durante las décadas sesenta y setenta en Ecuador.

---

[8] Martín Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en "Los caminos del bosque", volumen 73 del libro universitario, serie ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 2007. La verdad para Heidegger es una revelación y una apertura, pero al mismo tiempo, un ocultamiento y una oscuridad. A todo esto, si la obra de arte revela la verdad de las cosas, muestra las cosas como son en verdad, porque en el arte lo oculto u oscuro puede abrirse al mundo, entonces el arte reside cercano a la filosofía. El arte se relaciona con el espacio corporizándolo, abre las posibilidades de ser en el mundo. Pero cuando algo se descubre, algo queda oculto. Entonces, el vacío en el arte no es una carencia, es una creación. Así el arte contiene oscuridad y luz. Esa es la superación metafísica que valora el cuerpo y el mundo terreno de la cual habla Tinajero.

[9] Elena Oliveras, *Algunas claves sobre la filosofía heideggeriana*, en *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, Filosofía, 2005, pp. 265.

[10] Adolfo Sánchez Vásquez, *La estética literaria y comprometida de Sartre*, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Filosofía, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (1996), pp. 51. Las definiciones políticas, sociales, económicas y sobre la identidad que se buscaban entonces se acercan a las ideas de Sartre sobre la función social del significado. Su escrito: ¿Qué es la literatura?, alude a la prosa como significado; por el contrario, el color, la música o la poética las considera como el sentido. El arte comprometido es el arte del significado, es decir, la literatura. p. 61. En Sartre la el humano es libre, porque Dios no existe y no existe predeterminación. Su libertad está delimitada por la responsabilidad, es enteramente libre, enteramente responsable de su elección y está comprometido con aquello que elige (Sartre, el ser y la nada, 1943).

[11] Jean Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2005 (1960).

Los discursos culturales en el continente, la búsqueda del ser latinoamericano en diálogo

Para comprender las condiciones del arte latinoamericano, la teórica colombiana Marta Traba, una de las intelectuales más influyentes en el continente, propuso una diferenciación entre *países culturalmente abiertos* y otros *culturalmente cerrados*. Si bien los dos modelos comprenden prácticas y disertaciones diferentes y, en algunos casos, incluso opuestas, ambos se encuentran relacionados con la temática de la dependencia cultural. Su propuesta fue construir una cultura de la resistencia, en la que resistir implica asumir el lenguaje contemporáneo a la época pero con una imagen local, como por ejemplo, la literatura del boom latinoamericano. Para Lucie Smith, las ideas de Traba sobre los países culturalmente abiertos, capaces de mirar hacia el Atlántico e influenciarse de la cultura europea, y los países culturalmente cerrados que no poseen salida al mar, o de aquellos que se encuentran hacia el Pacífico y que sólo se ven a sí mismos, combatieron la idea preconcebida e impuesta por la crítica europea, que durante el siglo XX, veía a la creación cultural latinoamericana como el resultado de una reflexión surrealista, únicamente [12]. Dentro de las categorías de cultura abierta se encontraban, exclusivamente, Venezuela, Brasil, Argentina y Chile. Los países cerrados eran aquellos que tenían al indigenismo o nativismo como arte nacional, por ejemplo Ecuador, Perú y Bolivia.

Traba fue leída, comentada y admirada, pero también odiada en el país; su presencia y reflexiones influyeron de manera decisiva en los creadores y críticos ecuatorianos. El valor que asignaba a la obra de arte, de *encarnar las aspiraciones de* un grupo social, relacionándolas con *el problema de la dependencia* [13], se correspondió con las ideas antiimperialistas de la época post revolución cubana, así como con la figura del intelectual comprometido y con las búsquedas de la vanguardia local. Uno de sus discursos sobre las culturas cerradas frente al problema de la dependencia habla de la:

> *ilusoria destrucción de la dependencia por vía de negar la cultura del siglo XX, así como el lenguaje propuesto por dicha cultura, llegando a posiciones estáticas y conservadoras, cuando no arcaizantes, como fueron indigenismos, nativismos y también nacionalismos de todo pelaje* (1988: 45).

Traba anota, además, que el artista que responde al modelo occidental corre el riesgo de servir, con sus aspiraciones tecnológicas y progresistas, a la burguesía, imitando lo europeo para disfrazar sus complejos provincianos, despersonalizando con ello su producción. Por ello, expone una fórmula que sentencia: *A mayor desarrollo corresponde mayor dependencia y mimetismo artístico* (1988: 47). Esta idea problematizó a los países de cultura abierta. Tanto la negación como la copia con respecto a la cultura "universal del siglo XX", se consideran dependencia cultural dentro de ese esquema. Su solución es la validación de los *artistas de la resistencia*, capaces de aprovechar los lenguajes y materiales "universales", sin someterse a ellos, rechazando las imposturas de la modernización y sorteando la degradación cultural. Esto es, en palabras de la autora, *la imaginación al arte*, como una consigna

---

[12] Edward Lucie Smith, *Cuestionando el canon modernista occidental desde los "márgenes"*, en *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Ediciones Destino, el mundo del arte 5, 1998, pp. 246.

[13] Martha Traba, *Cultura de la resistencia*, en Ariel Birmani, Comp., "Políticas culturales y liberación en América Latina, culturas sociedad", Buenos Aires, Editorial Dialéctica, 1988, pp. 44.

similar a *la imaginación al poder*, propia de mayo de 1968 (1988: 54). Esa imaginación permitiría construir imágenes de la diferencia ponderando una resistencia cultural, pero ¿qué arte puede considerarse como representativo de la resistencia?

Según Traba [14], las *explicaciones americanas* basadas en *retóricas de utopías regionales* (Nos referimos a las narrativas literarias como, por ejemplo, *Macondo, Pedro Páramo, El reino de este mundo)* utilizan la semántica y el lenguaje propios del siglo XX. Existe *un uso inteligente del subdesarrollo y de la conciencia de que uno de los síntomas más claros del subdesarrollo es cargar con los procesos ajenos* (1988: 56-57). Por añadidura, resistir es tomar conciencia del lugar desde el que se habla, del subdesarrollo y del valor de la diferencia. El centro del texto de Traba es el de la identidad continental, manifiesta en las artes como un trabajo transformativo. Las imágenes de la diferencia que, para Traba, se encuentran presentes en la literatura del boom latinoamericano, construyen un tiempo y un espacio lejanos a las convenciones racionalistas, pero cercanas a una construcción de la memoria exótica y mágica que conforman imaginarios de un nos-otros.

El gesto de García Márquez o Juan Rulfo de negar el recurso de la imaginación, cuando en entrevistas sobre sus obras afirman "yo no invento nada" o solo "repito lo que escuché a mi abuela", confiere un aura nebulosa de lo real verificable y soñador a la obra de arte (1988: 61). Se puede agregar que la memoria, más que la historia opera como instrumento de comprobación del entorno y del ser latinoamericano, que se representa mediante una imagen de la diferencia, que guarda con otras imágenes de la diferencia una semejanza. En la literatura se produce una deformación creíble del mundo, que se proyecta como una imagen de lo latinoamericano y se sostiene en la memoria como continuidad o nostalgia. Esto genera un tiempo circular que permite emitir imágenes de la diferencia que pueden ser interpretadas como una voluntad de independencia y un acto político. Varios pintores ecuatorianos de los años sesenta y setenta fueron leídos por Traba como creadores de la resistencia. Además, el recurso de negar la imaginación y la técnica de plasmar directamente el recuerdo fue utilizado por los pintores en su propuesta de ruptura con el boceto.

José Unda recuerda que en las conversaciones del café Royal [15], uno de los temas más tratados fue el de la literatura del boom latinoamericano. Dice: *el boom no era algo que nos sorprendía, porque era una propuesta paralela, que nos nutría y nos hacía sentir contemporáneos con nuestra época. Era algo muy nuestro, las coincidencias eran formidables. Nos sentíamos del momento. Cortázar, Sábato, García Márquez; sus propuestas eran muy renovadoras. Hablaban del mundo local, como una propuesta de innovación en el lenguaje con respecto a la literatura del mundo hispano. Una de las precursoras fue Traba, cuando llegó a Quito dio conferencias donde se apasionó por García Márquez. En ese momento nos invitó a Román y a mí a exponer en Bogotá, donde ella despejó el camino para las enton-*

---

[14] Sus ideas sobre la resistencia, la estética del deterioro y el arte de la entrega como fenómenos de la producción latinoamericana, se pueden ampliar en: "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970", publicado en 1973.

[15] El café Royal se encontraba ubicado a pocos metros de la galería Siglo XX, frente a la Iglesia de La Compañía. Era el sitio de la actividad efervescente, al que llegaban todos los artistas, y las conversaciones eran casi siempre sobre arte.

ces innovadoras propuestas de Caballero y otros entonces jóvenes artistas [16]. Eda Muñoz también recuerda esas conversaciones en el café Royal, y la identificación que sentían con la literatura del boom, especialmente con García Márquez [17]. Román habla de una admiración por propuestas con las que se sentían como pintores, en relación: García Márquez, Cesar Vallejo, Vargas Llosa y los tzánzicos [18]. La contemporaneidad implicaba una autonomía y, al mismo tiempo, una pertenecía cultural.

Para Oswaldo Viteri, el aporte de Traba, a quien considera una crítica muy intensa, de postura vanguardista, fue el haber apoyado a la internacionalización de la escena artística ecuatoriana [19]; apoyo que consistió en la realización de varias conferencias en Quito, así como la invitación a los artistas emergentes a exponer fuera del país, y al análisis que, sobre artistas ecuatorianos, realizó en sus libros, como por ejemplo *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970.* Es decidor que en las entrevistas realizadas, la mayoría recuerda el libro *Cuatro monstruos cardinales*, donde Traba propone pensar a José Luis Cuevas, Francis Bacon, Willem de Kooning y Jean Dubufet, como un pasaporte hacia un arte entonces actual y hacia un tipo de representación que superase la anécdota.

Pese a que la voz autorizada más importante del momento en el continente era una mujer, las prácticas de discriminación de género se mantuvieron. Según Unda, además de los artistas, al café Royal llegaban la artista Nela Almeida y también las novias de los amigos. *La barrera del género es algo que hoy me cuestiono; en esa época conocí de lejos a Pilar Bustos, pero debido a la sociedad tradicional, estaba sobreentendido que ella no era parte del grupo, era algo tácito, algo implícito* (31 de julio de 2011). Esa es una de las razones por las cuales sólo se encuentran dos mujeres dentro de los artistas expositores y por lo cual las imágenes del cuerpo social, en abstracto, son claramente masculinas.

Otras formas de imaginar una cultura de la resistencia ante el imperialismo se encuentra en el crítico peruano Juan Acha, quien mantuvo cercanas relaciones con el arte ecuatoriano; fue jurado de uno de los salones organizado por el Banco Central y premió a varias obras que hoy forman parte de esta muestra. Propuso: *cuestionar los conceptos occidentales y fundamentales del arte*. Esto presupone una *revisión de los modos de ver y conceptualizar nuestra realidad en lugar de describirla con conceptos europeos*, e implica una valoración de lo popular. Identifica, para ello, tres sistemas constitutivos: *artesanías, artes cultas y diseño* que permiten *una relación sensitiva con la cotidianidad* [20], y plantea una forma relacional e integral del arte, en parámetros de reciprocidad entre lo local y lo popular. El valor de lo popular frente a lo culto presupone aceptar una división jerárquica, por ello, su propuesta es invertir la jerarquía. Considera al imperialismo como algo internacional e intranacional y busca, como respuesta, las imágenes de la diferencia. Unda recuerda que por los años sesenta estuvo en el Perú, y que había un cierto descontento entre los artistas debi-

---

[16] Entrevista realizada a José Unda, Quito, Café Amazonas, 31 de Julio de 2011.
[17] Entrevista realizada a Eda Muñoz, Quito, 3 de junio de 2011.
[18] Entrevista realizada a Nelson Román, Quito, 1 de agosto de 2011.
[19] Entrevista realizada a Oswaldo Viteri, Quito, 30 de julio de 2011.
[20] Juan Acha, *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*, en Juan Acha y Nelson Osorio, “Crítica y Ciencia Social en América Latina”, Caracas, Ed. Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, mínima, serie blanca, N. 5, 1984, pp. 7-8.

do a las ideas de Acha. Se lo acusaba de escribir para matar el arte y de no estimular la producción artística (31 de julio de 2011). Como se observa, la figura de Acha era tan polémica como la de Traba. La producción plástica de la época al buscar ser parte de la cultura panamericana, indaga sobre lo popular como una posibilidad, tal como la plantea el crítico Alfredo Chacón: frente al problema de la dependencia cultural, es necesario reivindicar la cultura popular, para así lograr la liberación cultural e ideológica [21]. Incluso, desde esta perspectiva, el artista popular representa al pueblo latinoamericano. Es posible plantear que la inclusión de lo popular en la pintura fue uno de los paralelismos con García Márquez y uno de los signos que marcaron la pertenencia de un grupo de artistas ecuatorianos a la cultura de la resistencia.

Otros autores plantearon la comprensión del sujeto americano en su contexto, con valores particulares; así, Leopoldo Zea quien se preocupó por el *dramatismo de la inteligencia latinoamericana en búsqueda de su identidad* [22], afirma que el análisis de Latinoamérica se ha realizado desde la antropología; es, sin embargo, la filosofía existencialista la que permite a los latinoamericanos percibir su situación de colonizados, *extraño al mundo del que es colonia y extraño al mundo considerado como simple instrumento* [23]. La deshumanización del sujeto occidental se plantea como una vía para reconocerse como humano, a través del otro, a quien se regatea su humanidad (2003: 88-95). La postura antiimperialista de Zea replantea el pensamiento europeo mediante la mirada hacia lo latinoamericano, construyendo, así, un espejo de la diferencia que permite afirmar la identidad o, más bien, las identidades continentales. Esa extrañeza entre el ser y el mundo es una posible interpretación para la producción cultural sobre la condición humana.

Adicionalmente, existió en el Ecuador de los años sesenta y setenta una crítica a las políticas y discursos culturales que afirmaban al legado hispanista como el soporte de la identidad continental. Frente a ello, el filósofo argentino Roig afirma que el legado que en los latinoamericanos determina un *nosotros* es el resultado de la imposición de ideologías *americanistas*, desarrolladas desde inicios del siglo XIX y renacidas con el *panamericanismo,* en el siglo XX, del cual el *latinoamericanismo* de 1960 tomó conciencia. Estos ismos han sido instrumentos de liberación y a la vez insumos opresivos, en la medida en que los sujetos latinoamericanos *invocan un pasado que se ha mantenido vigente*. Así, la forma opresiva, enfocada en la autodeterminación de ciertos grupos sociales, considera al legado como algo separado de lo histórico, por ello niega la agencia histórica a los otros [24]. El autor opina que la persistencia de bienes culturales de pueblos que ya no existen, refuerza la ilusión de atemporalidad y oculta la propia cultura de origen, pretendiendo que existen valores atemporales que se traspasan a los colonizados y que se oscurecen las formas autóctonas lejanas a las *culturas espirituales*. La noción de resistencia es la que dotaría de unidad política a las naciones latinoamericanas, no el legado de la "cultura espiritual".

---

[21] Alfredo Chacón, *Contra la dependencia* (1973) Caracas, Ed. Monte Ávila, *Sobre la integración socialista de ciencia, política y cultura* (1975), en "Cultura y Dependencia", Caracas, Ed. Monte Ávila.
[22] Leopoldo Zea, *Desarrollo de la creación cultural latinoamericana*, en Pablo González Cassanova (Coord.), "Cultura y creación cultural en América Latina", México, Ed. Siglo XXI, 1984, pp. 217.
[23] Leopoldo Zea, *Filosofía europea y toma de conciencia americana*, en *La filosofía americana como filosofía sin más*, México, Ed. Siglo XX, 2003 (1968), pp. 72.
[24] Arturo Andrés Roig, *La determinación del "nosotros" y de lo "nuestro" por el legado*, en "Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano", México, Fondo de cultura económica, 1981, pp. 44-75.

En este contexto vale la pena anotar que durante los años de reivindicación del hispanismo se formaron grandes colecciones arqueológicas y se restauraron diversos sitios ancestrales, construyendo una imagen idílica de la historia de los primeros pobladores del actual Ecuador. Ejemplos de esto se encuentran en el Banco Central del Ecuador, en la Casa de la Cultura, y como fruto de una investigación privada, en la Galería Siglo XX.

Varios artistas se vincularon a los programas de las instituciones arriba mencionadas e incluyeron en sus obras formas culturales populares o imágenes arqueológicas. Esta política de investigación buscaba construir una identidad nacional mestiza y homogénea, mediante lo que Nestor García Canclini denominó tradicionalismo patrimonialista [25]. Un ejemplo es Oswaldo Viteri, para quien la identidad latinoamericana se compone de un mestizaje fruto de la conquista. El artista considera que *la calidad de mestizo, sin excepción alguna, es pertinente para todos los habitantes del continente*. Ese mestizaje se encuentra, para él, presente en las manifestaciones del pueblo, en la cultura popular, como un espíritu compartido. Por eso dice que en su obra es posible que la cultura popular haya influido, como resultado de la experiencia, durante una investigación de campo, realizada alrededor de 1962, junto a un grupo de artistas e intelectuales, entre ellos, el folclorista Paulo de Carvalo Neto. *Tal vez el contacto con el pueblo me llevó a usar muñecas de trapo, cáñamos raídos, telas brocadas, medallas de metal e inclusive de oro* (30 de julio de 2011). Otros creadores como Svistoonoff o Román realizaron búsquedas formales en la arqueología, aunque no sea evidente en su obra.

En suma, esas visiones sobre la cultura de la resistencia y sobre la valoración de lo popular, como algo emancipador que permitiría resolver el problema de la identidad latinoamericana, convivieron con estudios sobre la condición humana, sobre los cuerpos sociales, a través de una relectura del existencialismo. La preocupación por la identidad, por la conexión entre lo *propio* y lo *ajeno* dialogaron con teorías sobre la colonialidad cultural, la dependencia, el desarrollismo, el antiimperialismo, el mestizaje, lo popular, el folclore y el arte. Los temas excluidos de este debate fueron la equidad de género, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, los derechos sexuales, los feminismos, la no discriminación étnica, la penalización de la violencia intrafamiliar y las formas alternativas de construir relaciones de pareja, pese a la admiración sentida por Sartre y Bouvoir.

---

[25] Néstor García Canclini, *Introducción a las políticas culturales y crisis del desarrollo: un balance en América Latina*, en “Las políticas culturales en América Latina”, 1987, pp. 27; en Hernán Ibarra, *Las cambiantes concepciones de las políticas culturales*, en Revista Debate, Quito, Centro Andino de Acción popular, Diciembre, 2010 pp. 46-47.

¿Qué significó la condición humana?

…basa su expresión plástica en la osificación de los seres, aglomeraciones donde el ser social pasa a ser uno más dentro de la máquina de producción, sin alma, sin rostro, porque el alma y el rostro del ser individual él los ubica dentro del concepto del cuerpo social en movimiento, en la construcción constante de creación y fundamentación de otro cuerpo, ya que este nunca está listo o acabado, convirtiéndose en una repetición de sí mismos, mudándose y transformándose (…) las imágenes desbordan sus límites para convertirse en otras, viven vidas diferentes, son ambivalentes, como una segunda vida, como un mundo al revés…

Marcia Balladares [26]

En la cita que abre este capítulo, Marcia Balladares se refiere a la pintura de Ramiro Jácome, quien mira a la deformación como una analogía del cuerpo social. Al inicio del documento se expuso que durante los años sesenta cambió radicalmente la forma de comprender el cuerpo social, gracias a nuevas prácticas y discursos. En este sentido, Le Breton considerará a la carne como un mecanismo de salvación del cuerpo, porque para la fenomenología el ser humano es su carne (2002, 152); la mirada dualista donde el alma posee características eternas y el cuerpo, por el contrario, representa la enfermedad, el deterioro, lo inferior, el placer y lo efímero, no obstante continuó presente. Se iniciaron en Europa posturas donde el cuerpo deja de representar el lugar del error o borrador que hay que corregir (…) *el cuerpo es lo que queda cuando se perdieron los otros* (2002: 152-153). Los otros que se perdieron son los predeterminados, los eternos y los infinitos.

Si retomamos las ideas de Zea, expresadas en el capítulo anterior, sobre el sentir latinoamericano, la extrañeza con el mundo del cual es colonia y sobre la carga que el sujeto continental posee al haber justificado su humanidad, y nos situamos dentro del contexto latinoamericano inmediatamente posterior a la Revolución Cubana, encontraremos que se perdieron elementos diversos a los europeos. La justificación de la humanidad sucedió, en primera instancia, en los debates sobre la legitimidad de la conquista durante el período colonial, por tanto, el asumir una postura latinoamericanista es realmente una búsqueda dramática por la identidad. Entonces es la otredad la que se replantea, asumiendo una postura lejana al canon de Occidente. Se concibe al imperialismo como un neocolonialismo. De esa forma, un artista de la resistencia posee una función liberadora a través de la producción de una imagen de la diferencia. En este caso, las imágenes de la diferencia toman como protagonista a la figura humana desfigurada, monstruosa y deforme. En esa mirada dicotómica se asume el lugar del monstruo y se plantea la pregunta sobre quién es el otro.

La imagen presentada se construyó en diálogo con la literatura, especialmente del boom; con la filosofía, con la sociología y fundamentalmente con la política continental. En el transcurso de este capítulo se abordarán los vínculos de estas disciplinas con la condición humana, y se ensayarán algunas posibles formas de ver. En el arte, la fealdad propositiva y lograda permite abordar las relaciones existentes entre la ética y la estética. La figura humana protagoniza un proceso de ruptura con

---

[26] Marcia Balladares, *Ramiro Jácome y el grupo de los Cuatro Mosqueteros, (1969-1972)*, Quito, Tesis Diplomado Superior en Arte, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, dirigida por Ana Rodríguez, 2009, pp. 10.

la mirada racionalista que caracteriza a la modernidad. Estas imágenes no realistas poseen un carácter de verosimilitud y semejanza con la condición humana, pero ¿qué produce esa verosimilitud? y ¿qué implica la imagen deformada?

Desfigurados, deformes y monstruosos como analogías del cuerpo social

…la comprensión del mundo humano es sólo posible a través de la experiencia de una "vecindad extrema".
Giorgio Agamben [27]

En primera instancia, voy a enunciar los significados que, desde la estética, poseen las tres categorías. La primera, procura convertir en informe a una forma predeterminada. Altera, desordena y destruye un fragmento de lo previamente definido; por ello, la desfiguración causa indeterminación. Las otras definiciones se basan en el diccionario de Ëtienne Souriau. Lo deforme es la alteración de la forma con relación a la percepción socialmente admitida. Si en las ciencias de la naturaleza lo deforme se considera monstruoso y un producto del error, en el arte, la deformación es propositiva; se concibe como un juego de espejos que permiten alcanzar efectos inesperados e insólitos. La deformidad puede ser subjetiva-expresiva u objetiva-sistemática. La primera responde a la plasmación de la emoción personal a través de la exageración. En este caso, la deformación, lejos de negar lo real, acusa fuertemente sus características. En el segundo caso, el arte se concibe como un organismo autónomo. La deformación, aquí, jerarquiza y subordina la composición, para construir una percepción específicamente plástica. En ambos casos evidencia una patología, es aberrante, posee un interés estético y es pintoresca [28]. Por otra parte, *Los monstruos que se dan en la realidad han sido representados por las artes*, se apartan de las formas existentes y generan curiosidad, *atracción hacia lo extraordinario, fascinación de lo horrible, diversión ante lo raro, piedad o simpatía ante el ser desfavorecido*. Poseen un valor simbólico y nos plantean un problema filosófico, mediante la búsqueda de su verdad interna, que es incompatible con la razón (Anne Souriau, 1998: 796). Con estos antecedentes se analizará en qué medida, las imágenes seleccionadas que responden a estas categorías son analogías del cuerpo social, qué tipo de verdad interna poseen las imágenes.

Las formas de figurar el cuerpo se encuentran ligadas a códigos culturales. Es por ello que es posible leer los valores de lo humano a través del cuerpo, y las transgresiones hacia lo monstruoso, la deformación, la mutilación o la desfiguración resultantes de la emancipación el cuerpo social, adquieren una relación con el alma. El cuerpo emancipado cobra valor en sí mismo, no como un artefacto-estuche del alma o de la razón, sino como un artefacto de percepción, disfrute, dolor y placer. Entonces el cuerpo-carne se convierte en la imagen del tiempo que deteriora la materia. Deleuze sostiene que ya no se trata de un a través del cuerpo, sino del cuerpo como la vida [29]. Entonces lo humano se sostiene en el propio cuerpo como una identidad orgánica

---

[27] Giorgio Agamben, *Lo abierto*, en "Lo abierto", Lo Abierto, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2002, pp. 115.

[28] Anne Souriau, *Deformación, Deforme*, en Étienne Souriau, "Diccionario Akal de Estética", Madrid, Editorial Akal, 1998, pp. 423-424.

[29] Gilles Deleuze, *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*, en "La imagen tiempo, estudios sobre cine 2", 26 cine, Barcelona, Editorial Paidos comunicación, 2004, pp. 250.

y vive mientras vive el cuerpo. Si retomamos las ideas de Roig, planteadas sobre el legado hispano como la cultura espiritual, podemos afirmar que el cuerpo social es lo que queda cuando se libera de ese legado, en un gesto de construcción de una imagen de la diferencia.

Las deformaciones implican un juicio de valor: juzgamiento y castigo moral, pero en este escenario ¿cuáles son los valores de referencia de la imagen? Dentro de la misma historia del arte, en el canon moderno se encuentra la representación del cuerpo como imagen del ser humano *civilizado*. En palabras de Xibille, es la imagen de un cuerpo internacional que podría emerger en cualquier parte [30]. El cuerpo indómito, animalizado, mutilado, monstruoso y deforme, no es un cuerpo incivilizado sino una mirada crítica al proceso civilizatorio que en la excesiva valoración del alma, o de la razón, degradaron la carne. Se trata de un cuerpo internacionalizado que emerge en la condición humana, en la angustia de lo urbano e industrial. En el Ecuador, es un cuerpo social que emerge del boom bananero y petrolero, de la modernización de pocas ciudades, de las dictaduras, de los populismos y de las ideologías cercanas a la Revolución Cubana. Pilar Bustos argumenta que la Revolución Cubana fue realmente importante para el mundo del arte, porque el ambiente poseía una *efervescencia humanista y mucho entusiasmo* [31].

Rodríguez Castelo, quien es el crítico que más ha reflexionado sobre esta tendencia en el Ecuador, denominó a éstos autores como la "Generación Recuperada", que irrumpe en el arte desde 1965. En este caso, la recuperación alude a la figura, encasillándola en una figuración distinta a la indigenista o a la desarrollada durante las etapas anteriores del arte local [32]. La recuperación del cuerpo fue un requerimiento de Benedetto y Viola dentro de la Escuela de Bellas Artes, durante su estancia entre 1968 y 1969. Román recuerda que Benedetto trajo una neofiguración, donde se destrozaba al cuerpo para generar angustia; este proceso requería de un dominio de la anatomía, por ello, Benedetto iba al anfiteatro para hacer apuntes. De hecho, desfigurar, mutilar, crear monstruos requiere de un dominio del dibujo. *Viola nos dijo "tienen que recuperar la figura humana, la figura humana es la base de la neofiguración, está en el dibujo y el dibujo te lleva a desfigurar", eso incluye construir y destruir la figura* (1 de agosto de 2011). Al mismo tiempo, tanto Viola como Benedetto insertaron varios referentes formales de la neofiguración latinoamericana, dentro del universo de imágenes de los miembros del grupo Los Mosqueteros. Es importante anotar que en los países del continente donde la neofiguración se dio con más fuerza, existían dictaduras militares, desapariciones y un genocidio ideológico.

Estas obras integran las búsquedas formales de las vanguardias pictóricas en dos grandes esferas: abstraccionistas y figurativas. Por ello, las imágenes poseían una parte definida y figurada y otra indefinida, pero además de la forma, las obras poseen una reflexión sobre el ser humano y su identidad, a través de la representación del cuerpo humano, como un cuerpo social, que se diferencia del cuerpo moderno

---

[30] Jaime Xinille Muntaner, *Cuerpo y simulacro*, en "Revista Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994, pp. 60.
[31] Entrevista a Pilar Bustos, 16 de agosto de 2011.
[32] Hernán Rodríguez Castelo, *Los cuatro mosqueteros*, Quito, Fundación Cultural Exedra, 1993, pp. 11.

del renacimiento, del cuerpo del individuo, porque: *El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego* [33]. Sobre esa censura habla Bustos al explicar la crítica implícita en su trabajo. Recuerda que luego de la Revolución Cubana, en Cuba había mucho control del cuerpo, porque se quería borrar el estigma de ser un cabaret de Estados Unidos; entonces, *algunos sectores persiguieron o estigmatizaron a los homosexuales y se exigió mucho recato a las mujeres; ante esto, la comunidad de artistas se solidarizó con los homosexuales argumentando que sí poseían el derecho a ser miembros del partido comunista. Esto duró hasta el año 66 más o menos*, sin embargo, alega que en Cuba era mucho más fácil que en Ecuador para una mujer posesionarse en el arte y es mucho más exigente con el arte: *llegar al Ecuador fue como haber retrocedido en el tiempo, nadie reconocía nada, por eso me dediqué a la publicidad* (16 de agosto de 2011).

Precisamente, los cuerpos aquí presentados invierten la censura previa que marcaba el ideal de belleza y bondad de la Modernidad, para embarcarse en una reivindicación de la imaginación, en una oposición a la racionalidad, en una fantasía desbordante de la fealdad en el mundo desconocido del inconsciente y, desde allí, significar y dotar de sentido a la existencia. Esos vínculos con el Surrealismo, que Unda, Román y Svistoonoff reconocen en su trabajo inicial, se presentan como una forma de escritura automática a través de la pintura o el dibujo.

En el análisis de las obras seleccionadas, las categorías presentes se relacionan con Deleuze, porque se repite la diferencia dentro de un simulacro, porque no existe un modelo como una presencia previa a la imagen, porque en la producción de una imagen sin modelo, se elimina la tiranía del modelo sobre la copia. Eso elimina las jerarquías. En estas obras se encuentra un empirismo que conoce a través de los sentidos, porque más importante que el conocimiento es la experimentación y porque la imaginación posee un valor superior a los sentidos; porque considera al deseo como una voluntad de poder que destruye los valores establecidos y crea nuevos valores y porque el valor supremo es la vida [34]. Esa valoración de la diferencia supera a la concepción dualista del mundo y se abre a múltiples opiniones. Hughes habla de la redistribución terminal de las formas que retienen una imagen obstinada como fruto de un movimiento súbito que genera formas espectrales, por ello, los nudos de la carne adquieren una densidad trágica. El agujero del tejido social se visibiliza y trabajados gradualmente, se convierten en emblemas (1992: 369-370). Ese tejido social sale a la luz eliminando la jerarquía con el modelo representado, pero también, eliminando la escala que prioriza la forma sobre el fondo. Inclusive, en varias obras se privilegia el fondo, invirtiendo la relación tradicional entre fondo y forma.

En las imágenes que abordan la condición humana existe, en la desfiguración, esa mutabilidad inestable; inestabilidad que se vincula con juicios de valor históricamente considerados negativos: deformidad, emoción disfórica, distorsión, maldad y fealdad. Estos valores se presentan como correlatos de la emoción y lo humano. Calabrese entiende por barroca aquella forma que desestabiliza el sistema, lo excita, lo

---

[33] David Le Breton, *Prólogo*, en "Antropología del cuerpo y modernidad", Colección cultura y sociedad, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 2002 (1990), pp. 8.

[34] Florencia Abbate, *Gilles Deleuze para principiantes*, Buenos Aires, Editorial Era Naciente, 2001, pp. 20-91.

somete a la turbulencia y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión sobre sus valores [35]. Pero el barroco es, de hecho, una forma jerárquica, y las imágenes, así como los discursos de los artistas de este período, destruyen o intentan destruir jerarquías o invertirlas.

El cuerpo simulado toma como original u origen a la imagen preexistente, signo que según Xinillé, luego del proceso de secularización de la cultura y desjerarquización aristocrática, se convirtió en un elemento flotante y pierde su carácter restringido; *por ello la democratización no inventa un nuevo universo simbólico, sino que da lugar a un mundo de falsificaciones del tesoro acumulado, del baúl de la historia* [36]. En el caso de varios artistas ecuatorianos, podemos hablar de la imagen preexistente de las sociedades originarias, al identificar su universo cosmológico de jaguares, serpientes, monos, constelaciones, huairapamushcas y Venus, además del Universo creado en la Casa de la Cultura por Paulo de Carvalho Neto sobre el folclore y lo popular, que también es reinterpretado por Ramiro Jácome, Nelson Román, José Unda, de la literatura. A ese universo se suma Goya, Bacon, Saura, Cuevas, Picasso, el surrealismo, el cubismo, la literatura del boom, Kafka, las tintas japonesas y chinas, y una concepción del cuerpo social cercana a lo medieval.

En artistas como Unda, Bustos y Svistoonoff, existe una preocupación por el vacío, por el fondo, por la ausencia; los dos evidencian un diálogo con el budismo y el taoísmo, y Bustos, un punto de inicio de la vida y de la creación; con ello, la hoja blanca es como la matriz del universo. Svistoonoff sostiene que el vacío fue un descubrimiento, luego de varias búsquedas formales que le permitieron invertir las formas. *Tal como en la arquitectura, no se trata de llenar el espacio, sino de capturarlo, captar el área donde circula la vida. El vacío es como un sitio de meditación, diferente al vacío occidental que es la desolación. Me interesé por el inconsciente colectivo, nací en la China, pero no tengo una cultura china. Luego de los edificios, las formas fueron mutando hacia mástiles de barcos; luego, hacia batallas navales y luego hacia batallas, pero todo se originó en los pingos provenientes de los bosques de eucalipto. En el Ecuador hay un temor al vacío, pero el espacio da valor a la forma, la potencializa* (30 de julio de 2011). El vacío, entonces, es un signo al que se llega luego de un proceso de eliminación de lo redundante y es el fruto de una abstracción.

José Unda sostiene que la composición es como la música, por cuanto requiere de sonido y desarmonía. Como una gran riqueza de contrastes, a veces lo que se busca es el desequilibrio, el balance del desequilibrio. *Por eso doy mucha importancia al fondo. La forma se convierte en una concepción taoísta, donde el vacío es la matriz de la cual nace la forma. Es la unificación. Yo no dibujo el árbol, sino el espacio que existe entre hoja y hoja. Eso es vital. El vacío es el cordón umbilical de todo, desde lo macro hasta lo micro. Entonces, admiro a la filosofía oriental porque no distingue el fondo de la forma. Porque todo es uno; no puede existir una jerarquía. No puede existir el uno sin el otro. En el mundo occidental se separan las dos cosas; en el mundo oriental no se fragmenta la totalidad. Esa unidad se*

---

[35] Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Editorial Cátedra, signo e imagen, 1999 (1987), pp. 43.
[36] Jaime Xinille Muntaner, *Cuerpo y simulacro*, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994, pp. 56.

ve en la forma precolombina, donde la forma negativa era tan importante como la positiva. Eso nos asombra hoy en día y vuelve vigente su lenguaje. En el mundo occidental paralizamos para estudiar, en el oriental, se estudia el movimiento. Todo es orgánico. El arte occidental es rígido, autoritario e intimidante. La jerarquía viene a fragmentar las cosas, cuando se supera todo tiene un valor. Se trasmuta, cambia; todo es importante dentro de un organismo (31 de julio de 2011). El contraste entre el mundo oriental y el occidental se encuentra precisamente en la jerarquía que Occidente sostiene. La búsqueda por el vacío es una búsqueda de forma y contenido por un equilibrio diferente.

Las formas abstractas y figurativas que integran las obras aquí presentadas, poseen cuantiosos referentes dentro de la misma historia del arte. Se ha considerado los referentes modernos que, debido a su expresividad y a su forma, han sido parte del baúl formal de los artistas. El ejemplo más claro es Francisco de Goya, a quien Román considera como uno de sus maestros. Francis Bacon, por su parte, ha sido uno de los referentes más importantes del arte local. Incluso hasta hace una década, los salones de arte contaban con varias obras de esta tendencia. Al consultar a los artistas sobre los artistas a quienes admiran, Román, Svistoonoff y Unda citaron al Renacimiento. Dentro del feísmo que manejan, sus obras poseen una estructura, un soporte basado en la geometría, su lenguaje habla de la proporción, de los puntos de fuga, la geometría y la composición. Es decir que aunque la forma sea realmente diferente a la concebida durante el Renacimiento, el lenguaje con el cual los artistas abordan el tema, es el mismo, y la desjerarquización de la forma continúa colocando la mirada en un lugar privilegiado.

Svistoonoff habla de la necesidad de congruencia de la forma con el contenido, con el mensaje de la necesidad de relacionarse el mundo, y cuando la indignación es tan grande que no tiene medidas, entonces aparece el sentido de la desmesura. *En lo dramático se utilizan superlativos para trasmitir el horror de un hecho. Ante un fuerte impacto emocional es perfectamente lícito no tener medida. Para mí, el cuerpo es la relación con el mundo exterior. Lacan posee un estudio sobre el cuerpo, y yo creo que hay paralelismos entre el arte y el psicoanálisis* (31 de julio de 2011). Ese paralelismo consiste en trabajar la imagen-memoria como la imagen-tiempo-absurdo y la imagen-espacio-vacío. Es decir, trabajar con la lógica de la memoria, que ante el transcurrir del tiempo responde recordando en tiempos distintos al acontecimiento, alterando el pasado desde el presente, cargándolo de una emoción y por ende de una significación. La causa de los fuertes impactos emocionales es amplia en el baúl de la historia ecuatoriana y continental. Al colocarse como una masa no anecdótica nos permite complementar el testimonio y la imagen desde nuestro recuerdo.

Las temáticas develan una apropiación formal y en ocasiones una revisión crítica al pasado. El gesto indómito dentro de la cita visual, se transforma en figuración mesurada, en el reclamo de una herencia plástica. Margarita Schultz habla de un "ser historiado y diacrónico presente en los testimonios del pasado, en un extraño equilibrio entre lo "desechable" de un futurismo y lo "perpetuo" de la tradición implacable [37]. Pero en el gesto artístico, el pasado es resignificado y colocado en un diálogo con el presente.

---

[37] Margarita Schults, *Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano*, en Alfonso del Toro, ed, "Postmodernidad y postcolonialidad, Breves reflexiones sobre Latinoamérica, Teoría y crítica de la cultura y literatura", Centro de investigación iberoamericana, Universidad de Leipzig, Madrid, Editorial Vervuet iberoamericana, 1997, pp. 94.

Aunque lo premoderno no ha sido considerado como un referente de estos artistas, la descripción del epígrafe que se refiere al cuerpo de la fiesta medieval se podría traspasar hacia los cuerpos desfigurados que transgreden el límite de lo decoroso, evidenciando su condición. Además, antes de la individualización *El hombre, inseparable del cuerpo, no está sometido a la singular paradoja de poseer un cuerpo* (Le Breton, 2002: 46). No se somete porque es un cuerpo. En eso, los personajes retratados se asemejan a los medievales, no poseen un cuerpo, son un cuerpo. De igual forma toman referentes de la historia del arte local, cuya evidencia cruza las sociedades originarias, hasta los artistas del mismo siglo XX. Conclusión: la experimentación pictórica se realizó en el terreno conocido de la tradición plástica y de las imágenes con valor local. La apropiación tuvo un gesto expresionista, por ende, emotivo y subjetivo respecto al referente y al autor. Este gesto permitió una lectura polivalente, donde la verdad de la forma definida se convirtió en una esfera borrosa. Un gesto de estas apropiaciones es que no se jerarquizaron los tiempos. La emoción que las imágenes nos brindan, así como la posibilidad de abordar la pregunta filosófica sobre su verdad, las convierte en monstruos que miran en nosotros un símil.

Lo monstruoso se muestra semejante a lo humano, de la misma forma que el ser humano es, para los cristianos, imagen y semejanza de Dios. El monstruo, lo desfigurado y lo deforme se construyen en la ausencia, desde lo que se percibe, lo que se conoce, lo que se intuye y lo que se excluye; desde el azar que permite la acción de pintar y despintar, no desde el modelo observado. La figura sobrepasa el conocimiento anatómico, porque sobrepasa la racionalidad. Los cuerpos se reconstruyen, destruyen, crean y recrean en sus posibilidades expresivas, y sobre todo en sus excesos y desbordes. Lo instintivo, entonces, se expresa transgrediendo las ciencias naturales y como cuestionamiento frente a su pretensión de verdad objetiva. Así, la acción de pintar y la pintura son un acto de catarsis que nos presenta un momento de quiebre, que nos permite relacionar el canon de la belleza con la carnalidad de los cuerpos terrenos, en un momento de tensión entre el cuerpo ideal, lo defectuoso, que puede encontrarse en el cuerpo real y en la exacerbación monstruosa, ambos minoritarios.

Identidades des-identificadas, cuerpos sin rostro

La esencia de la vida es solamente accesible en la forma de una observación destructiva.
Martín Heidegger [38]

Una característica de algunas figuras seleccionadas es la ausencia de rostro, debido a la desfiguración o deformidad. Los rostros pierden sus órganos y con ello pierden los sentidos; no se trata de un vacío, sino de un vaciamiento. Para Deluze, el cuerpo sin órganos supone la *disolución de todas las formas estables de un organismo*; con ello, *cualquier identidad fija queda diluida* (En Abbate, 2001: 185). Los artistas toman partido, no por la identidad estable de la entonces oficialidad mestiza, sino por los márgenes orgánicos y cambiantes de la diferencia, en conflicto y en au-

---

[38] Martín Heidegger, *Conceptos fundamentales de metafísica. Mundo, finitud y soledad*, 1983, pp. 371-372. En Giorgio Agamben, "Lo abierto", *Lo Abierto*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2002, pp. 112.

sencia de visibilidad. Esa pérdida de información elimina las diferencias y convierte a los cuerpos en masas o en máquinas del devenir, al tiempo que plasma lo que Zea denominó *el dramatismo de la inteligencia latinoamericana en la búsqueda de su identidad*. A través de la desfiguración, esa búsqueda perdura, inconclusa.

En un juego dualista, el ser humano se ha construido, en contraposición con lo animal y con lo divino, como un margen entre los dos y como contenedor de ambos; en esa construcción se ha considerado a sí mismo como máquina. Román define al cuerpo como una maquinaria maravillosa, por lo que es y por lo que puede llegar a ser. *Es increíble el diseño y la forma de todo lo que se crea y se recrea en la naturaleza* (1 de agosto de 2011). El cuerpo se ubica en una muy delgada línea entre lo que es naturaleza y lo que es cultura o se encuentra, de una forma esquizoide, formando parte de las dos. El dominio del cuerpo máquina permite al ser humano asumirse como ser social, interactuar con la colectividad y ser aceptado a partir de la negación de la parte instintiva del yo. La negación del instinto en la producción artística, se manifestó tradicionalmente en el establecimiento de una jerarquía, donde el rostro ocupa el lugar principal como caracterización de la identidad. Al eliminar el rostro, se elimina esa jerarquía y en varias obras incluso se la invierte. Para Agamben;

> *Volver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción del hombre significará, por lo tanto, ya no buscar nuevas articulaciones –más eficaces o más auténticas-, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa –en el hombre- el hombre y el animal, suspensión de la suspensión (Agamben, 2002: 167).*

El vacío central nos genera angustia frente a nuestra condición de bisagra: demasiado animales para ser divinos y demasiado divinos para ser animales. El desfigurar el rostro anula la jerarquía frente al animal, y la reivindicación de la carne anula la jerarquía frente a lo divino.

Al analizar la obra de Francis Bacon, Jorge Juanes define a sus imágenes como:

> *…personajes anómalos e insumisos, meros sobrantes que no cuentan con nadie que los acompañe en el tránsito a la muerte y que, de manera similar a Roquentin en la Náusea, sienten lo inmundo en carne propia: ese estado viscoso, de gelatina, de carne macerada, amorfa e inestable* [39].

Entonces los cuerpos sin rostro son meros sobrantes, masas no identificables, que se desvanecen en su tránsito hacia la muerte; pero ¿qué es lo sobrante? En su exploración del cuerpo-memoria Armando Silva plantea los orígenes animales de la atracción y del sexo, que han sido sometidos al control y a la prohibición por parte de la tarea civilizatoria. Define a los recuerdos como imágenes no remitidas a los objetos, sino a la memoria, a las huellas, que aparecen en las mentes y los cuerpos, como consecuencia de una memoria histórica, pero también individual: El cuerpo es un receptáculo de imágenes que nos recuerda que se trata de un cuerpo hu-

[39] Jorge Juanes, *Bacon (La odisea de los mutantes y el espacio de la agonía)*, en "Kandinsky, Bacon pintura del espíritu, pintura de la carne", México, Ed. Ítaca, 2004, pp.74.

mano [40]. Por ende, basta un fragmento de estas imágenes para que el cuerpo sea reconocible; del mismo modo, la memoria histórica sobre la condición humana nos permite reconocer lo representado y lo monstruoso se convierte en un estado del ser humano. De esa forma, los meros sobrantes quedan como vestigio de la tarea civilizatoria, para cuyo cuestionamiento en la versión de los años sesenta y setenta, incluía una mirada crítica hacia el imperialismo y la neo-colonización.

La memoria se construye desde la subjetividad, desde la emoción y, sobre todo, desde el presente. Silva plantea la existencia de cuerpos que transitan en la memoria como fantasmas que articulan al pasado con el presente y que producen efectos mediante el recuerdo, pues de otra forma se trataría de un mutismo. Desde esta perspectiva, el acto sexual puede entenderse como *el deseo arqueológico de rememorar el lugar originario del inicio. Va hacia atrás a recuperar lo perdido pero nunca encontrado: el paraíso en cualesquiera de sus versiones* (1994: 67-68). De esta forma el inicio de una vida se convierte en una metáfora del inicio de la vida. La búsqueda del paraíso no implica un acuerdo sobre la significación del paraíso, de igual manera como tampoco existe un acuerdo respecto a la significación del pasado. La idea de Bustos sobre el vacío y la hoja blanca como matriz, cobra sentido de esta manera.

Lo monstruoso posee una fuerza creadora que a la vez implica un poder de seducción basado en el descontrol, opuesto al pudor. El descontrol evidencia los mecanismos de normalización que someten al cuerpo social y ante los cuales la imagen se rebela. La comparación humano-animal se relaciona en una bestialización de la imagen que, según Juanes, es semejante al instinto ostensible en el caos y la tragedia de la carne. Esta apreciación se diferencia radicalmente de la postura de Deleuze, quien nos remite a la lógica *de la sensación* (Juanes, 2004: 77), la distinción se basa, precisamente, en la reivindicación del instinto, de la materia del cuerpo, no en la búsqueda de su normalización. El propio Bacon sostiene que siempre le conmovieron los cuadros de mataderos y de carne por su parentesco con el tema de la Crucifixión y el sacrificio [41]. El animal, como el humano, también está hecho de carne y es circunstancial a la condición de carne en un matadero, que puede representarse a través de la guerra, de la dictadura, del genocidio o de la pobreza extrema. Seguramente, por ello, la neofiguración tuvo más fuerza en países con dictaduras militares como Argentina o Paraguay, y se manifestó en el Ecuador precisamente durante las dictaduras y los populismos; período que coincidió con el boom petrolero y durante el cual se creó programas de vivienda como una respuesta a la inequidad social, pero que implicaron también la homogenización de las clases medias; por ejemplo, las construcciones del Banco de la Vivienda son similares en todo el país.

Unda rememora las reiteradas veces que en el Café Royal se hablaba sobre la forma en Francis Bacon. Dice al respecto: *creo que Iza comprendía lo que Bacon hacía y nos contagiaba a todos. En esa época su obra me parecía sorprendente. Jácome se identificaba más con José Luis Cuevas*. Sobre su propia obra en esta eta-

[40] Armando Silva, *El arte es cuerpo*, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,1994, pp. 67.
[41] Francis Bacon, en David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Editorial Poligráfica, 1977, pp. 23.

pa, sostiene que la condición humana tiene fases que son crueles y dolorosas y otras que son de gran renovación, durante su existencia, el ser humano tiene que pasar por todos esos momentos. *Por eso siempre hemos vivido en periodos crueles; el sueño es, entonces, una esperanza que hay que tratar de mantener* (31 de julio de 2011). La memoria de los períodos de crueldad se traduciría en un fantasma que nos remite a lo que fue, pero que puede llegar a ser. La angustia del fantasma se plasma en la mirada mediante la obra, y el sueño era también una homogenización de la diferencia; era la utopía posible de la revolución continental.

Incluso los monstruos de la vida social que habitan el cotidiano se transforman en fantasmas y en memorias, a través de la imagen. Uno de los monstruos sociales más temidos es el criminal; su presencia intimida porque rompe con las normas comunitarias, transgrede. En palabras de Le Bretón, *impone su voluntad en contra de la voluntad y los valores del grupo* (2002: 35). En la sociedad occidental el castigo social para el delincuente es proporcional a su crimen. Por otra parte, las condiciones de hacinamiento y violencia en la que los prisioneros viven, representan, para el autor una experiencia límite que adquiere un carácter revelador, porque las luchas por la supervivencia se renueva cada día, lucha que implica un conflicto con el propio cuerpo al que se requiere controlar para soportar el hambre, el frío, el maltrato, el insomnio. Al mismo tiempo no posee privacidad para las funciones vitales del cuerpo: orina y defeca de un modo casi público. El deseo de sobrevivir cambia radicalmente la noción que se posee sobre el propio cuerpo. El propio cuerpo y, en consecuencia, la vida se presenta frágil. Los individuos en campos de concentración o en situaciones de genocidio pierden su rostro, se disuelven en una masa que borra su individualidad. Esa misma pérdida de intimidad se presenta en los hospitales; la enfermedad deteriora y transforma provocando una reflexión sobre nuestra condición humana efímera y a veces repugnante. Para Le Bretón, la reducción del cuerpo humano a un jabón es una muestra radical de esto (2002: 95-96). Se puede pensar que las condiciones de hacinamiento exacerban los olores y ruidos corporales, de esta forma se obtiene una conciencia más tangible del cuerpo y sus funciones; de esta manera, el cuerpo se percibe con todos los sentidos. El olor desagradable tiene una relación con la excrecencia, con lo que se desecha del cuerpo y con la muerte.

Las imágenes que se presentan poseen cuerpos en condiciones de hacinamiento que nos invitan a imaginar situaciones limítrofes donde prevalece y se borra el cuerpo, se muestra una existencia y al mismo tiempo se la niega y se la transforma en otra. Los cuerpos desbordantes nos invitan a pensar en la represión y en la condición humana. El contacto físico entre los cuerpos no se produce por una cercanía afectiva o por una intimidad, sino por una condición de incomodidad y represión. Los otros que acompañan a los cuerpos están presentes y ausentes a la vez, y su ausencia se produce porque se ha borrado su existencia, se la ha desfigurado y se la ha transformado. También la privacidad de los otros ha sido borrada y la condición humana se presenta como una erupción, como una olla de presión que a fuerza de represión, se desborda.

Según Le Breton, a veces el dolor persiste aunque la enfermedad haya concluido, y es que el individuo *utiliza el dolor como único recurso para que su existencia sea reconocida por los otros* (2002: 172). El dolor como un mecanismo de legitimación de la vida, una manera de exponerla en sus limitaciones; en la enfermedad que se acerca a la muerte, está presente en las imágenes de una forma reiterativa.

Otra situación de hacinamiento que evidencia *la tragedia de la condición humana* es la del loco. En este sentido, anota Le Bretón, que las palabras "loco" e "ironía" poseen un origen etimológico similar. Es por ello que interroga a los sujetos sobre cómo viven las prohibiciones. De esta manera, logra resurgir lo reprimido, no solamente su experiencia, sino la del cuerpo social. La liberación del cuerpo es fraccionaria porque se encuentra separada de lo cotidiano (2002: 138-139). Esto quiere decir que la falta de conciencia y de control sobre los actos, posibilita conciliarse con los deseos primarios y, de esta forma, con el cuerpo. Robert Hughes define a estas obras como un signo de la alienación pesimista donde la psiquis humana ha implosionado como fruto de profundos sufrimientos históricos colectivos. De la implosión queda solamente una difusa pulpa individual, monstruosamente extendida y por ello la pintura refleja y produce horror: *su poder está en el reflejo* [42]. Ese reflejo la convierte en verosímil, porque en la monstruosidad ajena asumimos nuestra propia miseria y angustia frente a la existencia. El recurso de verosimilitud acude a la memoria social a través de las imágenes individuales, la sensación se convierte en una potente arma de empatía y comunicación con nuestros fantasmas, nuestras presencias e insistencias. Pero si a través de la empatía asumimos el lugar de lo monstruoso, ¿quién o qué es lo otro?.

Una de las formas de acercarse al cuerpo es a través de los discursos de la medicina, que se han configurado desde la Modernidad como una verdad científica, así como desde las prácticas contemporáneas sobre la salud y la enfermedad:

> *…cortan el contacto con el enfermo, que no se siente ni respetado ni reconocido, sin embargo, en el plano social y en el antropológico, el médico y el curandero funcionan como sujetos de los que se supone que saben y de los que se supone que curan* (Le Breton, 2002: 187-189).

Mientras que el médico tiene la legitimidad del diploma y el curandero la de la comunidad, los artistas de los sesenta planteaban la necesidad de lugares de conocimiento intermedios desde donde comprender al cuerpo y a la enfermedad. Un dato interesante que el autor añade es que en el tercer mundo y en zonas rurales solo se visita al médico cuando el curandero fracasa (2002: 191), lo cual indica que el curandero representa la primera opción. Esto quiere decir que la creencia sobre la enfermedad como algo inducido externamente por subjetividades como el mal de ojo, la envidia o la brujería está presente en la forma cómo los sujetos comprender el mundo y su relación con el cuerpo. Al mismo tiempo, existen prácticas tradicionales de sanación que involucran principalmente a la *limpieza del cuerpo invisible*. Este proceso cultural se plasma en la pintura de Ramiro Jácome, quien muestra una interacción de fuerzas del más allá, desencadenada por potencias que pueden incidir en la vida cotidiana. La imagen es posible dentro de un sistema de medicina holística.

En la antropología del dolor y la enfermedad, Le Breton comprende al dolor como el resultado de la experiencia vivida y no como un síndrome del cuerpo.

---

[42] Robert Hughes, *Francis Bacon*, en "A toda crítica, Ensayos sobre arte y artistas", Barcelona, Editorial Anagrama, Colección argumentos, 1992 (1987), pp. 367-368.

Por tanto, la enfermedad está cargada de significaciones culturales; el sujeto enfermo construye un sentido y su subjetividad opera como la enfermedad [43]. Esta concepción radicaliza la idea de ser cuerpo, así, la respiración, la relajación alivian al individuo en su integridad. En otras palabras, el cuerpo puede modificar el comportamiento social y la relación consigo mismo.

Una imagen reiterada en las obras es la incomunicación: Miguel Varea sostiene que se dedicó principalmente al dibujo porque se inculpaba a los artistas de deformar la imagen por no saber dibujar. Quiso reivindicar la expresión en el dibujo y agrega que le motivaba la expresión humana, pues la gente es muy hermética cuando desea comunicarse; existe un hermetismo hacia los desconocidos y como nadie ve las cosas iguales, pinta aquello que mira en lo humano [44]. Entonces la obra de Varea se construye como memoria de la experiencia de incomunicación y circunspección de las personas. Su interpretación de la condición humana busca descifrar los miedos que se ocultan en la incomunicación. Como el suyo, los trabajos de Román, Moreno y otros artistas reflexionan sobre el mutismo y la sordera humanos. Bustos dice que los cuestionamientos que realizó con respecto a la condición humana se basaron en mayor medida, en la incomunicación presente en las relaciones humanas (16 de agosto). En suma, la ausencia del rostro indica una ausencia de sentidos o en su lugar un impedimento patológico social hacia la relación con los otros: sin vista, sin olfato, sin gusto, sin voz y sin oído. La ausencia de esos signos invita al observador a colocar a los suyos en su lugar.

La producción seleccionada desfigura u oculta el rostro tras una máscara, bestializa más, que animaliza al sujeto representado. En palabras de Manuel Mejía, como *un espejo de la fauna social y como una crónica de la vida popular* [45]. El comentario sobre la obra de Hernán Zuñiga nos hace pensar que si el rostro se oculta es porque el rostro es el símbolo de individualización del sujeto, de su psicología, de su singularidad. En estas imágenes pocas veces el rostro se muestra visible. Deleuze al analizar la obra de Bacon, sostiene que este artista destruye el rostro para impulsarnos a mirar más allá de la piel y hacer emerger las fuerzas que atraviesan al cuerpo. Sus deformaciones, desapariciones o disipaciones lo arrastran hacia lo animal [46]. Esa reivindicación del instinto reclama al cuerpo, que se encontraba subyugado y bajo el predominio de la mirada contemplativa, y coincide con cuestionamientos al ideal del progreso y contra la racionalidad occidental. Lo sensual y lo psicológico cobran relieve en la deformación consciente y propositiva, como un lenguaje que posee como correlato la semejanza con un orden social. Ese cuerpo animalizado, deforme, mutilado y monstruoso, reclama un tiempo móvil y terreno, donde el deterioro es parte de la condición efímera del ser humano.

---

[43] David Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Editorial Seix Barrial, los tres mundos, ensayo, 1999.
[44] Entrevista realizada a Miguel Varea, Quito, 2 de julio de 2011.
[45] Manuel Mejía, *Hernán Zúñiga*, Catálogo de exposición, sin datos, 1979.
[46] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, Paidos, Barcelona, 1987, pp. 251 en Javier Gil, Op. Cit., pp. 39.

Sombras del inconsciente y exorcismos de la conciencia

La humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre.
Giorgio Agamben [47]

En el capítulo anterior, las analogías con lo social se plantean como un cuerpo sin órganos y como indeterminación frente a la identidad y la existencia. Desde ese punto de vista, la identidad no es algo dado sino transformable, actualizable. Si consideramos la incidencia que la literatura del boom latinoamericano tuvo en las artes plásticas, durante los años sesenta y setenta, podemos pensar en la influencia del realismo mágico como una identidad virtual de lo latinoamericano. Retomando a Deleuze:

> *Lo posible se opone a lo real y su proceso es la realización. Una vez que se realiza, deja de existir. Por eso, lo posible y lo real no coexisten. Lo virtual posee plena realidad y su proceso es la actualización. Una vez que se actualiza sigue existiendo como potencia mientras que lo actual existe como forma, Por eso, lo virtual y lo actual coexisten* (En Abbate, 2001:165).

Si nos situamos en los marcos sociales de producción de las obras, podemos pensar en lo posible, como lo utópico y lo revolucionario, y en lo virtual, como en una imagen de la diferencia que permite constituir un nos-otros. Las obras integran lo posible, lo virtual, lo real y lo actual del momento. Cifuentes provoca una imagen anticlerical, una reflexión sobre el poder de la iglesia dentro de este contexto. Devuelve al catolicismo una forma particularmente violenta sobre su incidencia en las sociedades latinoamericanas. Aquí, el cuerpo social, previamente crucificado ante la realidad tangible de marginalidad y exclusión, se revela mediante la figura de un niño que patea al arquetipo "Papa". Por fuera de la imagen eclesial se percibe un devenir, una movilidad social. Ese gesto plantea una idea, cercana a Deleuze, de lo minoritario, mientras que la idea de la mayoría es un canon, un arquetipo que no existe en el mundo real, pero que se usa para medir el mundo real y que además solo es posible a través de la existencia de lo menor:

> *No hay un devenir mayoritario, mayoridad no es nunca un devenir. No hay más devenir que el minoritario (…) Sólo la variación continúa constituyéndose el devenir minoritario de todo el mundo, opuestamente al hecho mayoritario de nadie* [48].

Ese gesto de valorar lo minoritario como el camino hacia lo que el mismo Deleuze denominó el devenir animal hacia la transformación social, se encuentra en estos artistas, sobre todo en el signo de asumir la parte monstruosa de la humanidad y su metamorfosis. Unda sostiene que su propuesta era, ante todo, recuperar la figura humana, con un feísmo propositivo. *Ahora me explico algo, yo en esa época admiraba a Kafka, y él en su espacio rompió muchos parámetros y esa propuesta yo la*

---

[47] Giorgio Agamben, *Animalización*, en "Lo abierto", Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2002, pp. 115.
[48] Gilles Deleuze, *Mil mesetas*, 1980, pp. 135, en Anne Sauvagnargues, "Menor y mayor", en *Deleuze del animal al arte*, Buenos Aires, Editores Amorrortu, 2006, pp. 67.

puse en el dibujo. Yo me fui con la parte interna, con el fisiólogo. Me interesó la parte orgánica, lo más íntimo, lo más profundo (31 de julio de 2011). La propuesta de Kafka permitió a Deleuze construir su teoría sobre lo minoritario, al ver en Samsa, el hombre insecto, la disolución del yo como la posibilidad de ruptura con lo oficial y al lenguaje, como algo minoritario. El filósofo define al animal como algo anómalo, como el borde del cual la humanidad es tributaria. La metamorfosis que la eliminación del yo propone, es colectiva, social y política, entonces:

> *Lo monstruoso deja de ser una desviación inexplicable y se convierte en una organización positiva plenamente tributaria de las leyes de la naturaleza* (Deleuze en Sauvagnargues, 2006: 56).

La búsqueda en la forma y en la desproporción se realizó a través del dibujo directo, sin un boceto previo, cercano a la escritura automática de los surrealistas y, por ende, cercano al inconsciente. Si miramos las representaciones expuestas como un proceso de plasmación de la sombra, desde una perspectiva junguiana, ésta proviene del propio cuerpo, de la parte del cerebro donde habita el inconsciente colectivo. Esto se traduce, en palabras de Olivares, en una sensación de lo ya visto, de lo ya vivido, aun sin haberlo visto con claridad:

> *Así tomamos consciencia de que la obra de arte es, apariencia lúcida, lugar privilegiado de la visión que vuelve comprensible lo que muchas veces en la vida cotidiana se nos ha presentado incoherente o confuso. Es propio de la obra de arte -como lo destacó Sartre al hablar del teatro- el colocarnos a una distancia justa para distinguir aquello que, por estar demasiado cerca, no siempre podemos ver* [49].

Se presenta entonces un juego entre la cercanía del gesto artístico, trabajado desde el inconsciente, la cercanía de lo ya vivido, de lo conocido, del espejo que nos mira gracias a la memoria, y la lejanía de la visión y del aura. Más adelante, Olivares define a la visión junguiana como algo cercano a lo monstruoso, inexplicable e inabarcable; como un eclipse de la consciencia en un estado de embriaguez, amnesia o perturbación. Su sombra se asocia a lo sublime, es atemorizante y por ello se distancia de lo bello; es un submundo que se aleja del ideal reconocido de lo bello y lo bueno, para entrar en la diabólica atracción de lo feo y lo maligno (2005: 140). La materialización de esa fealdad maligna que nos atrae, se presenta en una época donde la forma de comprender el cuerpo cambia, en un juego de espejos donde miramos el arte y el arte nos mira al mismo tiempo. El trabajar sin un boceto previo, el aventurarse a un inconsciente desconocido y expresar desde el interior en el discurso de la autonomía del arte, posee una carga distinta en este contexto.

Ravera se pregunta dónde está la "verdad" en la pintura, si en la presencia o en la ausencia. Recuerda que la representación no es un acto reproductivo sino productivo de una trama compleja de significaciones, donde la neofiguración fue una eficaz arma deconstructiva [50]. De esta forma, las ausencias, las desfiguraciones, los

---

[49] Elena Oliveras, *Creación psicológica y creación visionaria*, en "Estética, la cuestión del arte", Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2005, pp. 138.
[50] Rosa María Ravera, *La figuración como representación*, en "Jornadas de la Crítica 84", asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984, pp. 18-19.

ocultamientos y los desbordes que construyeron la imagen de la condición humana, permitieron leer otras construcciones que estas imágenes destruyen. El silencio dice tanto como el sonido. Para Román, es decidor que la neofiguración tuviera más eco en América Latina que en Europa; caracteriza este movimiento como la antesala de lo que posteriormente sería la transvanguardia italiana de los ochenta, creada por Bonito Oliva y el neoexpresionismo alemán (1 de agosto de 2011). Cabe, entonces, preguntarse ¿por qué se insertó con fuerza esta forma de representación en el continente; ésta y no otras que se desarrollaron por esos mismos años?

Las imágenes sobre la condición humana son planteadas desde la sombra, desde los fantasmas de la memoria; permiten vislumbrar significaciones y percibir emociones. Son fantasmas que aparecen como *un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro, o nos pone en peligro a quienes lo miramos*. Jugar con la sombra expresa el miedo a la sombra que *nos desorienta intangiblemente, oscuramente, pues trastoca nuestra relación con el tiempo y con la alteridad* (Huberman, 2008: 281). Las sombras y los fantasmas intentan trastocar nuestra relación con nosotros mismos y con los otros que nos rodean; la angustia y la fealdad se convierten en indicios que testifican una conjetura crítica. El fantasma nos aterra porque es un síntoma de la muerte, de lo que fue vida, por ello perturba lo efímero de nuestra condición y nos genera angustia frente a la existencia.

Por ejemplo, José Unda, al hablar de su obra, sostiene que en lugar de que las personas miren su obra, lo que él desea es que la obra mire a las personas. *Desde que vi una exposición de Rembrant me di cuenta de que el arte puede mirarlo a uno, en lugar de que uno mire el arte. Uno retorna a la obra que lo mira porque es un estado de autoconciencia, de descubrir que es lo que hay enfrente que es idéntico a mí. Lo que cuesta de la obra es que te pregunta por qué y para qué estás aquí en el mundo* (31 de julio de 2011). Desde esta perspectiva, la imagen se convierte en algo verosímil, porque encuentra su modelo en nosotros, y aquello que nos cuesta entender en la obra es aquello que nos cuesta entender en nosotros mismos.

En esta misma línea, para Ruiz de Samaniego, lo contrario de la existencia no es la no-existencia, sino la insistencia. De esta forma interpreta el aparecer y desaparecer fantasmal, presente en la pregunta metafísica sobre los espectros de la tragedia griega. La función de esta imagen es educar en la conciencia de *la fatalidad de Ser.* Lo fantasmal se presenta obsceno, así como lo indestructible [51]. Se puede agregar que el fantasma se presenta como un recuerdo y un presagio al mismo tiempo. Recuerda los episodios de la historia individual y social, las luchas por el poder, los límites de la racionalidad y presagia un futuro de desolación y desesperanza.

Las obras aquí presentadas toman elementos del expresionismo alemán que usaba imágenes telúricas, casi nocturnas, cuyo significado *invoca y esencializa – en un acto de desviación humanista – la catástrofe universal de la Condición humana* [52]. De allí que las deformaciones y sobre todo las desfiguraciones, mantengan una relación

---

[51] Alberto Ruiz de Samaniego, *Ser y no ser, esa es la cuestión*, en “Acto, revista de pensamiento artístico contemporáneo”, No. 4, Santa Cruz de Tenerife, Acto ediciones, Universidad de la Laguna, 2008, pp. 55.
[52] Benjamín H. D. Buchloh, *1925 b*, en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buloche, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Madrid, Editorial Akal, 2006, pp. 204.

de semejanza con el ser humano en su presencia temporal. Otra influencia que los pintores señalan es la del surrealismo; varios citan a Kafka y a su lógica diversa como fuentes de inspiración. Por ejemplo afirma Svistoonoff haber elaborado dibujos surrealistas cuando era muy joven. Pero ¿a qué se debe el protagonismo de la imagen deformada, junto a la fantasmal y desfigurada, en las representaciones plásticas ecuatorianas durante las décadas de los sesenta y setenta?

La idea de la metamorfosis de un hombre que se transforma, que salta de un umbral a otro, que deviene en un animal antropomorfo o un ser humano zoomorfo, es parte de la representación plástica de los artistas: al mismo tiempo, sus catálogos de la época poseen fragmentos de Kafka. Samsa, en su metamorfosis, se transforma en un ente cercano a la mitología, que no existe previamente. Con ese cambio, según Deleuze, Samsa, el hombre cucaracha, logra crear una línea de fuga, huye de la burocracia, del comercio y de la modernización: *Kafka es un médico. Su obra es el diagnóstico de todas las potencias diabólicas que nos amenazan. Tal vez algún día se sabrá que no había arte, sólo medicina* (En Abbate, 2001: 53-59). Esa misma operación de bestialización de lo humano a través de lo inconsciente se encuentra presente en las obras seleccionadas. Es interesante recordar que García Márquez considera a Kafka su maestro, de quien sostiene haber aprendido el método, la forma literaria. Esa forma de concebir lo real maravilloso como una realidad diferente, donde la deformación se convierte en algo creíble, incluye varios elementos locales como la fauna, las máscaras pasadas y presentes, y plantea la posibilidad de explorar las memorias guardadas en la cultura material.

También Román utiliza máscaras que, para Mónica Amor, se relacionan con la fragmentación de la identidad. Las máscaras son esa otra cara a través de la cual se transforma el ser: mediante la máscara no se representa, se es; la máscara permite encubrir, enmascarar y desenmascarar, por ello perturba. Se encuentra siempre en vías de convertirse en algo, en otro [53]. La obra de Román contiene una cromática muy sobria, elaborada a base de carboncillo, sanguina, sepia y tinta negra. Los animales son representados como símbolos de la fuerza andina, a la vez que son parte de la mitología personal de su obra, mediante la cual el artista reflexiona sobre la identidad local, la problemática de la conquista, la historia y el misticismo. De esta manera aborda la crónica del continente americano por medio de una dramatización que incluye elementos fantásticos, y de festividades vinculadas sincréticamente con el mundo indígena. Se inspira en la obra neorromántica y surrealista del escritor Jorge Dávila Andrade, así como con sus intereses místicos, que comparte con Román, especialmente en la forma de representar elementos andinos vinculados al mito.

Igual que Román, Ramiro Jácome alude inicialmente a una figura precolombina. Se trata en este caso de una visión ontológica, donde una mujer ha sido enterrada en un espacio arcaico; de allí salen a la superficie sólo fragmentos. La obra permite hablar sobre la naturalización de los discursos de género, especialmente por la adscripción telúrica de lo femenino. Desde otra perspectiva, el pintor aborda el conocimiento del pasado como un hecho fragmentario, y devela la imposibilidad de ver al

---

[53] Mónica Amor, *El cuerpo sincrético*, en Revista “Ensayo, historia y teoría del arte”, Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994, pp. 74.

pasado sin la perspectiva presente. El que la obra de Jácome, al igual que las obras de otros artistas del período, permitan al espectador contemporáneo indagar sobre el género, no significa, sin embargo, que fue ésta la intención original de los autores. De hecho, las imágenes no cuestionan el esencialismo lo representan.

La metamorfosis, como transformación de un individuo, se plasma en la mutación de las ciudades, se evidencia en los elementos marginales que transitan entre lo urbano y lo rural. Svistoonoff sostiene que hacer arte es un psicoanálisis, porque van brotando situaciones insólitas: *mi método era como el test de Rosrchach, manchar y ver que imágenes se puede imaginar allí. Multitudes fantásticas que van tomando un cierto orden, un orden extraño que llamaba la atención porque empecé a utilizar la perspectiva a la inversa, las formas se iban diluyendo y se me venían recuerdos, de la infancia, de los bosques de eucalipto. En esa época, Quito era apacible y debido al boom petrolero los bosques se convirtieron en pingos. La misma palabra concreto es muy impositiva y me dediqué a observar los absurdos que se vivían en las construcciones, los trabajadores del campo venían con sus animales y uno veía, por ejemplo en un tercer o cuarto piso ovejas, perros, gallinas y otros animales conviviendo en la construcción. Parecía una puesta en escena; era muy teatral. El paso de los ladrillos entre los trabajadores me parecía como un ballet. El petróleo personificó un antes y un después y me dediqué a representar edificios. Yo sentía, presagiaba una violencia que representé a través de los perros de huachimanía. Durante el año 72 o 73 se realizó en Quito un desfile del primer barril de petróleo y la gente lo tocaba y se roseaba como si fuera divino* (30 de julio de 2011).

El artista evidencia un absurdo en la existencia de animales en medio de la fundición de lozas y ladrillos. Registra una imagen de los trabajadores que migraron desde el campo en busca de mejores días, durante el boom petrolero. Evidencia como ese proceso de modernización de las urbes convivía con prácticas de la economía rural. Su idea sobre el presagio es cercana a la idea de Jung sobre el arte visionario.

Los exorcismos de la consciencia se producen también en las imágenes. Gracias a los adelantos tecnológicos, la violación de la intimidad ha avanzado de las disecciones clandestinas del Renacimiento, a las imágenes lumínicas en el siglo XX. Para Le Breton:

> *Las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprender el mundo. Al fijar la confusión de los acontecimientos o el paso del tiempo por medio de una serie de frases hechas o de planos o de dibujos o de grabaciones en la pantalla, el hombre exorciza la falta de control sobre la existencia y el entorno (…) las imágenes de la guerra, de las hambrunas, en horas fijas o la frase hecha de células cancerígenas, no son solo imágenes, es más, son objetos estéticos. Manera de fijar el mal (la pulsión de la muerte, el paso del tiempo, la complejidad, etc.) fuera de uno mismo al transportarlo más allá de los propios ojos. Las imágenes convierten al mundo en un relato inagotable, siempre idéntico y siempre renovado, introducen lo inteligible o la mirada allí donde reina la incoherencia o lo invisible. Al formar el flujo de lo real o de los trazos de las cosas, deforman el contenido, pero ofrecen, de estas realidades inaprensibles de otro modo en su espesor y complejidad, una imagen que permite el inicio de una comprensión o, al menos, de un mayor acercamiento* (2002: 194).

La mirada exterioriza, coloca lo mirado en una posición de lejanía. De esta manera, el ver todo a través de una imagen, por una parte, y la reiteración de las imágenes de guerra, pobreza, genocidio, hambruna o violencia, por otra, opera como una radiografía. Como decía Didi Huberman, la imagen saca a la luz la sombra, pero también produce sombra. De esta forma, lo que la sociedad del bienestar oculta como los problemas sociales o sus límites, se equipara con lo que altera del cuerpo social; ambos generan una sensación de comprensión tolerable porque se convierten en imágenes. La luz que permite mirar, convierte a lo mirado en un espectáculo del mundo, cuando es estético. La realidad se disocia, como el cuerpo social se disocia. En la medicina se visibiliza lo invisible, incluso las células pueden colocarse en un lente.

La imagen de la figura humana plantea una relación sujeto-objeto que evidencia mecanismos de normalización del cuerpo, deseos, miedos, fronteras, angustias, desahogos, vergüenzas y ocultamientos. Dentro de esos ocultamientos y desfiguraciones, la presencia que insiste es la condición humana. Esta es una herencia del expresionismo, que para el crítico Javier Gil, se focaliza en el cuerpo; revalorizando lo bajo e instintivo anteriormente excluido de las imágenes espirituales. *Con esta operación demostraban que el cuerpo se esconde no solamente al ocultarlo, también lo oculta la manera como lo producimos y lo pronunciamos* [54], atravesados ambos por la cultura y por lo social que dotan a los órganos, sus funciones y limitaciones de sentido. Cabe anotar que por transparente, científica o análoga que una imagen parezca:

> *Toda imagen, incluso la más aséptica, la que se atiene con mayor rigurosidad al signo, provoca en el hombre un llamado a lo imaginario (…) las imágenes desprovistas de imaginario del interior pueden provocar en los que las perciben movimientos fantasiosos de los más sorprendentes. El imaginario que huyó del interior de la imagen resurge con fuerza desde el exterior, a causa del uso que de él hace el que mira (Le Breton, 2002: 206-207).*

La imagen del cuerpo dialoga con el "Teatro del Absurdo", en donde lo ilógico o disparatado de la representación evidencia la percepción emotiva del creador frente a su circunstancia. Las pesadillas, la ansiedad, la tragedia, la tristeza y la comedia muestran lo absurdo de la existencia. Varias tendencias de la literatura, el teatro, las artes plásticas y la música asumieron del existencialismo una mirada sobre el ser humano, tal como lo proponía Sartre en su conferencia "El existencialismo es un humanismo":

> *Se nos ha reprochado por otra parte, que subrayamos la ignominia humana, que mostramos en todas las cosas lo sórdido, lo turbio, lo viscoso, y que desatendemos cierto número de bellezas risueñas, el lado luminoso de la naturaleza humana* [55].

---

[54] Javier Gil, *El cuerpo del Arte*, en "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Editorial 19, 1994, pp. 38.

[55] Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección de pequeños grandes ensayos, 2006, pp. 21.

Más adelante, en ese mismo ensayo, el autor anota que se asimila la fealdad con el existencialismo y por ello, el existencialismo es naturalista. Tal como lo plantea Heidegger, la existencia precede a la esencia en la realidad humana (Sartre, 2007: 24-28). La postura de Sartre está vinculada con la ética, al colocar sobre el individuo la responsabilidad de su existencia individual y colectiva. Las elecciones posibilitan al humano transformarse a sí mismo, partir de la nada y convertirse en un ser. Entonces la forma de la figura humana no es una forma dada que se mantiene inmóvil, es por el contrario, una forma transformable. Ese gesto que desea cambiar la realidad se evidencia también en la postura de algunos artistas frente a las instituciones.

La ciudad es un escenario donde se puede leer la frontera de liberación del cuerpo social. Por ello se convierte en un tema recurrente. Para Beatrice García, *la arquitectura tiene como punto de partida al ser humano. Éste está allí presente con todas sus características, ofreciéndose en una actitud de disponibilidad permanente para ser tomado en cuenta por la obra, a la vez que esperando ver en la arquitectura, un espacio para su desempeño por la vida, hecho a su imagen y semejanza* [56]. Agrega que la arquitectura es una extensión de lo humano, por ello, refleja y proyecta una auto-representación, sobre cómo se mira el ser humano a sí mismo (García, 1994: 82). Carlos Rosero visibiliza algunas maneras de vida diaria y hacinamiento en casas antiguas, que alguna vez fueron símbolos de prosperidad y han sido fragmentadas en pequeños espacios arrendables, donde conviven escenas familiares, domésticas, violentas, religiosas, institucionales y festivas. Aquí la arquitectura, lejos de expresar el ideal clásico del cuerpo proporcionado, presenta un cuerpo-organismo y un cuerpo-gestualidad. La gestualidad constituye el registro de la vivencia que la casa rentera guarda. Retrata una escena interior que reseña la cotidianidad con formas cóncavas y agudas que denotan un espíritu violento y un conflicto social. La obra posee una estética de vecindario: el uso reiterativo de máscaras y de colores locales. Las obras de Carlos Viver alteran la figura humana desbordándola, como una forma de denuncia e ironía. El espacio es manejado como una escenografía, que conjugada con las máscaras, las texturas y la cromática, nos habla de un teatro social.

Svistoonoff, evidencia el contraste entre sus edificaciones monumentales y la inequidad social, donde los obreros de las construcciones aparecen entre las estructuras de madera como perdidos en un bosque sombrío y agreste. La batalla se presenta como metáfora del conflicto, la guerra como un hecho cultural. En la entrevista manifestó: *mi idea no era hacer un testimonio de los edificios, era apropiarme de ciertos elementos que aparecen y que son motivos para expresar otras cosas. En mi trabajo no hay anécdota, hay espacio, en mi obra todos pueden ser receptores. Mejor que el vacío es la vacuidad. No hay ese sentido romántico de la inmensidad, es otro espacio* (31 de julio de 2011). Ese otro espacio es el espacio de la masificación de lo humano, del populismo narrado por fuera de la anécdota.

---

[56] Beatrice García Moreno, *De cómo la arquitectura y el cuerpo humano son inseparables*, en "Revista Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994, pp. 82.

Imágenes de la diferencia, cultura de la resistencia

En la primera mitad del siglo XX, la pintura latinoamericana produjo representaciones que enfatizaban en las deformaciones corporales, abordando de esta manera el tema de la condición humana. Por ejemplo, el indigenismo planteó una forma particular de deformar la figura, ensanchando manos y pies A diferencia del indigenismo, los artistas que trataron con la imagen de la condición humana durante las décadas de los años sesenta y setenta no pretendían "ser la voz de los sin voz", sino, por el contrario, hablar desde su propia memoria, desde su experiencia y desde su mirada. Para estas décadas el indigenismo era la corriente más conocida y cuestionada del arte ecuatoriano. Marta Traba calificó la pintura de Guayasamín como: *pintura chata y reducida a clichés* (En Rodríguez Castelo, 1980: 88). Miguel Varea recuerda que Traba llamó además a Guayasamín gamonal del arte [57]. Estos juicios de valor se emitieron en un proceso de validación de la entonces joven pintura, representada principalmente por los integrantes del grupo Los Mosqueteros, el grupo Van, y los artistas Viteri, Zuñiga, Varea y Villafuerte. En contraposición a la fórmula del cliché, Traba encuentra en estos artistas y principalmente en Tábara, un arte de la resistencia y por ende, un arte auténticamente latinoamericano.

Al hablar de arte de la resistencia nos referimos a imágenes de la diferencia, que marcan una distancia definida con el indigenismo o el nativismo. Esta distancia radica en la búsqueda de otra manera de resistir a través de un proceso de búsqueda de la identidad. Una de las discusiones sobre este tipo de representación es si se trata o no de un arte con un arraigo local. Para Irma Arestizábal, *los artistas que se adhirieron a la nueva figuración (…) produjeron en la década de los setenta un arte visceralmente latinoamericano* [58]. Según la autora, esta propuesta planteó preguntas sobre el ser humano y la sociedad, una lucha contra el sistema y el gobierno, en un proceso que niega la elaboración previa tal como lo proponen los grupos europeos, y equipara la pincelada espontanea con la libertad [59]. Además de representar constantemente máscaras, juegos, fiestas y monstruos con influencia del surrealismo, los artistas incorporaron elementos místicos o mágicos de sus propias raíces culturales. Para Arestizábal, las máscaras son un sustituto de lo real y el grito monstruoso, un grito individual con una función comunitaria (1997: 307). De esta manera, lo "auténticamente latinoamericano" se construyó como imagen de la diferencia, utilizando formas y temáticas de lo popular y local.

Una hipótesis posible sobre por qué la imagen de la condición humana se convirtió en la protagonista del arte de los años sesenta y setenta, se encuentra en los paralelismos que los artistas ecuatorianos identifican entre su producción y la literatura del boom, especialmente la de García Márquez. Este tipo de representación estaba más cercana a una imagen de la diferencia en un momento donde la teoría social abordaba el problema de la identidad continental. Esta búsqueda condujo a una reinterpretación de lo arqueológico que se radicalizó con lo precolombino, pero

---

[57] Entrevista realizada a Miguel Varea el 9 de julio de 2011.

[58] Irma Arestizábal, *La figuración*, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Coords.), "Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX, Madrid", Manuales de Arte Cátedra, 1997, pp. 307.

[59] Por ejemplo el grupo COBRA, o los artistas Jackson Pollock, William De Kooning, Jean Dubuffet o Karel Appel.

que se encuentra presente en estos artistas. En este sentido, sostiene Unda que su trabajo, desplegando sellos arqueológicos dentro del grupo Piru, influyó en su obra y le permitió ver las semejanzas entre la cosmovisión andina y la oriental (31 de julio de 2011). Esa búsqueda por el arraigo dota de valores presentes a un pasado que se puede idealizar y contrastar con un presente no ideal.

La producción de cuerpos desfigurados, desbordantes y deformes nos permite significar la presencia y la ausencia como formas de destrucción de un orden matemático, para reconstruir una perturbación espontánea. Pero la representación del tejido social no implica la elaboración de un arte con mensaje o anecdotario, como se calificó al indigenismo en los cuestionamientos que se le hicieron, sino la búsqueda de una libertad expresiva y una reivindicación de la autonomía del arte.

Una postura distinta se encuentra en Glusberg, quien sostiene que no existe un arte latinoamericano, pero si una problemática común que le confiere identidad, por ello existen propuestas artísticas con un denominador común, a pesar del aislamiento de las distintas geografías. Agrega que *el transvanguardismo europeo propone la afirmación y negación simultánea de las vanguardias*, como un salto cualitativo compuesto de varias rupturas con el concepto de arte; así, se transgrede lo anterior con fuerza, de la misma forma como en el continente se transgreden los órdenes políticos y económicos, superando los tecnicismos. Por ende, la nueva figuración latinoamericana no es una copia, sino un original, emergente del accionar social, liberado de los cánones académicos [60]. Si colocamos en diálogo el trabajo de varios artistas ecuatorianos, con esta postura, veremos cómo su arte se relaciona con acciones sociales y un universo cultural que vinculan memoria y experiencia.

La imagen deformada evidencia las problemáticas sociales de desigualdad y exclusión que pervivieron durante el *boom* petrolero; es por ello que se trata de una postura que posee un carácter social. Artistas que influenciaron en este movimiento produjeron su obra luego de la Segunda Guerra Mundial, en donde asumieron una postura crítica en relación al contexto; por ejemplo, Bernard Buffet pertenecía al grupo “El hombre testigo”; Bacon, según Lucie Smith: *parecía reflejar algunos de los aspectos más espantosos de la experiencia contemporánea* [61]. Los dos artistas plantearon un monstruo social que certifica una forma crítica de estar en el mundo. Estas obras poseen una relación con la percepción de la realidad que Rodríguez Castelo define como:

> *Estos artistas nuevos son también, como todo artista auténtico, consciencia crítica de su tiempo; pero entienden que el arte solo puede serlo si es arte y siendo arte. No con la fácil anécdota o el mensaje explícito, que no pertenecen a la esencia de la expresión artística* [62].

---

[60] Jorge Glunberg, *Nueva Imagen III*, en “Jornadas de la Crítica 84”, asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984, pp. 19-20.
[61] Edward Lucie Smith, *Europa después de la guerra*, en *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pp. 95.
[62] Hernán Rodríguez Castelo, *La Pintura, década de definiciones*, en Hernán Rodríguez Castelo, en “1969-1979 Diez años de cultura en el Ecuador”, Serie divulgación cultural, Quito, Editorial Publitécnica, 1980, pp. 87.

En el arte local se retornó a la denuncia y los contenidos, pero ya no ligados a lo aborigen, como aconteció durante el indigenismo, sino en base a la condición humana en sus diversas prácticas. No se representó al otro, sino a un ser universal, que a través de lo particular e individual encarnaba a la humanidad. Para Espartaco, se trataba de:

> *La búsqueda de una nueva imagen del hombre sin el disfraz de la hipocresía y en su cruda realidad. Representa al mundo tal como es, grotesco y absurdo; es por eso que distorsiona las imágenes, reduciéndolas a una situación caústica, agresiva e irónica* [63]*.*

Al igual que en otros países latinoamericanos, este modelo de representación sucedió durante un periodo de dictaduras y populismos, con ideas de izquierda en diversos grados de radicalidad y en medio de discursos sobre el imperialismo y la dependencia. La imagen de la diferencia desde el punto de vista de los artistas se basaba en la honestidad formal; se construía, por ejemplo, en Miguel Varea, como una mirada particular que se trasmitía a través de la composición El artista sostiene no creer en los compromisos, pero *sí en la forma que permite alejarte o acercarte, que trasmite y logra amenazar, repercutir, comunicar* (2 de julio de 2011). Se trata de una diferencia pensada desde el ser en su contexto y desde una reflexión sobre lo humano.

En síntesis, estas imágenes se encuentran en diálogo con las ideas de Deleuze sobre la fragilidad como una fuente de poder. El filósofo *sugiere afirmarla en lugar de negarla, creer que del lado más débil de cada quien surge su estilo, su encanto, aquello que lo hace insustituible y único* [64], esa unicidad es una imagen de la diferencia y de la resistencia. Sobra decir que se trató de una imagen masculina, que al visibilizar las masas sociales, las concibió heterogéneas, cuestionando el discurso hegemónico, pero utilizando sus herramientas que comprenden al hombre como representante de la humanidad e invisibilizan cualquier otro género.

El gesto indómito: la materialidad de la obra y el acto de pintar

> *Una hoja vacía frente a mí… Un vacío que contiene todas las posibilidades por decir, por expresar. Como el espacio vacío del escenario antes del ensayo. Todo puede pasar… O nada. Depende de cómo me embarque.*
>
> *Christoph Baumann* [65]

El cuerpo se convierte en instrumento y modelo de representación, al mismo tiempo. Se trata de imágenes del cuerpo-carne donde el tiempo y el movimiento pueden visibilizar lo efímero de la vida terrena y lo constante de la condición humana, dentro de lo que implica el acto de pintar. Se trata de una mirada a la sombra y a la luz, así como a los misterios de la oscuridad y la visibilidad; una mirada a la creatividad, que para Svistoonoff consiste en solucionar problemas estéticos: *es usar los recursos, como un argumento válido, entregando todo el ser. Hay que interiorizar*

---

[63] Carlos Espartaco, *Neo-figuración,* "Jornadas de la Crítica 84", asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984, pp. 9.
[64] Florencia Abbate, *Gilles Deleuze para principiantes*, Buenos Aires, Editora Era Naciente, 2001, pp. 55.
[65] Christoph Baumann, *¿Cómo generar creatividad?,* en Difusión Cultural No. 7, los creadores y la crítica, Quito, Banco Central del Ecuador, mayo, 1988, pp. 42.

la creatividad. La creatividad es la diversidad de salidas a un problema, eso en el arte tiene que ver con la materia. Cuando uno se aleja de lo preestablecido puede romper esquemas (31 de julio de 2011).

La pintura de la época visibiliza el gesto que, según Roland Barthes, es ilegible por tratarse de una fuerza no domesticada por un sentido [66]. Una postura que implica un gesto, en palabras de Bertolt Brecht, no es una ceremonia como gesto vacío, sino una ceremonialización de la vida cotidiana en sus actitudes más triviales, vulgares y corrientes; por ende, exige un gesto social y político [67]. Javier Gil añade que en esa ilegibilidad se encuentra la verdad del trazo, porque no se percibe el trazo, sino el cuerpo que vibra, goza, sufre, respira; es decir, se encuentra la huella de una pulsión externa a la razón y pre-lingüística, debido a que es activa, no reflexiva, (Gil, 1994: 40). Se trata de una huella donde el cuerpo mismo, además de ser objeto de la representación, es el instrumento que representa, convirtiendo al proceso en parte crucial de la imagen. Este gesto, heredado del *action painting*, convierte a la acción de pintar en un momento ritual y vital.

Para Deleuze, el gesto es la ordenación o el orden del tiempo; es la simultaneidad, la coexistencia y el tránsito de una a otra, por ello conlleva una gran complejidad (Deleuze, 2004: 259). Entonces, a diferencia del cuerpo glorioso, del retrato heroico, o de la imagen mítica que la historia del arte nos presenta con cuerpos en potencia, el gesto produce un cuerpo en acto que además evidencia la acción misma de pintar. En este sentido, comenta Rodríguez Castelo, que el dibujo servía para sus necesidades, impaciencias y denuncias, por ello el trazo era feísta, colérico, amargo y desgarrado (1993). A esta visión formalista se puede agregar que el claroscuro es fundamental, dado que dota de expresividad a las formas. Al carecer de bocetos previos, el azar también forma parte del proceso.

A la imagen icónica se suma la imagen pictórica, donde la textura, el color, la composición y otros elementos formales son percibidos a través de los sentidos. Para Pere Salabert, lo icónico permite *hacer ver* el cuerpo, mientras que lo pictórico permite *hacer leer* el cuerpo. En el primer caso reconocemos e identificamos, por ejemplo, la imagen de un desnudo clásico. En el segundo, la figura es una impronta que implica un acto paralelo y complementario de descubrimiento; la primera es referencialidad, la segunda, deposición [68]. Juanes sostiene que se desecha la precisión y lo inequívoco, mediante el tratamiento de manchas, masas, borraduras e imágenes veladas. Las condiciones de posibilidad de la imagen implican un debate con cuatro referentes polémicos: la pintura representativa, la abstracción lírica y geométrica y el caos informalista (Juanes, 2004: 64-65). Lo interesante y polémico en este caso, es que Bacon y varios pintores de la nueva figuración, la transvanguardia o el neorealismo, al tiempo que utilizan referentes de la pintura representativa, rechazan la ilustración o narrativa en la plástica.

---

[66] Roland Barthes en Javier Gil, Op. Cit. Pp. 40.

[67] Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983 en Gilles Deleuze, Op. Cit. Pp. 255-258.

[68] Pere Salabert, *Cuerpos pintados y episodios de la carne*, Revista “Ensayo, historia y teoría del arte”, Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994, pp. 50-51.

Uno de los discursos de la autonomía del arte que los artistas mantienen es el de la funcionalidad del arte cerrada en sí misma, dentro del propio arte. Según Juanes, el arte debería poseer un valor en sí mismo por fuera de cualquier contenido y explicación, (Juanes, 2004: 65). Esa idea es defendida por varios artistas de la época. Bacon sostiene que todos poseemos grandes sectores de emoción indisciplinada. Aunque los pintores abstractos piensen que captan esas emociones, son demasiado débiles para transmitir algo, porque son profundamente ordenados. Dentro del orden puede haber cosas instintivas y accidentales. Propone llevar el deseo al sistema nervioso, de un modo más violento. Los instintos cambian y renuevan el sentimiento. El arte es registro y en la abstracción no hay información ni tensión (Bacon (1966) 1977: 59-60). Artistas locales de similar tendencia, decían que su figuración debía ser crítica y alejada de la rigidez geométrica o del lirismo subjetivo.

Las pinturas se transforman mediante el acto mismo de la creación. Si bien la temática es concreta y generalmente relacionada con la figura humana y la construcción de la forma, se basa, según Bacon, en una serie de procesos vitales que se resuelven entre la abstracción y la figuración *porque la imagen es esa especie de paseo por la cuerda floja entre lo que se llama pintura figurativa y lo que se llama abstracción*. El artista juega con la indefinición y la definición y sostiene que la imagen es mucho más penetrante en la oscuridad y sin color. *En mi caso toda la pintura es accidente, el cuadro se transforma por sí sólo en el proceso* (Bacon, 1977: 12-14). Al mismo tiempo se pretende una expresión directa y cruda, donde el instinto y la violencia forman parte de la representación. La recomposición y el trabajo sobre la obra con veladuras y fuertes pinceladas tenían la función de crear efectos alucinógenos, junto a la desfiguración y grotescas deformaciones corpóreas. Cabe recalcar que este movimiento de nueva figuración toma la libertad matérica y el gestualismo del informalismo, en el cual se basaron los ancestralistas.

En conclusión, la imagen masa de la condición humana se presenta como un espejo que invierte su papel, porque nos mira en proporción directa a lo que nosotros miramos. Se trata de representaciones monstruosas que poseen implícitamente una pregunta filosófica sobre su condición de verdad, a pesar de su aparente inexistencia en el mundo tangible. La respuesta sale a la luz, solamente indagando en la sombra, en los fantasmas y en la ausencia, como construcciones de la memoria individual y general. La metamorfosis que plantean se construye como una propuesta social, donde el cuerpo que interviene es el de la humanidad, al intentar plasmar, como lo propuso Martha Traba, *la encarnación de las aspiraciones de un grupo social*. Esa encarnación los hizo merecedores de pertenecer a la *cultura de la resistencia*, porque cuando se pierden los otros, queda la resistencia, y la imagen de la diferencia se presenta como un síntoma, retomado a Traba, de *cargar con los procesos ajenos* y retomando a Acha, *como una posibilidad de revisar los modos de ver y concebir la realidad continental*. La extrañeza de Zea frente al mundo se presenta como una postura antiimperialista que procura eliminar la jerarquía, y en ocasiones, invertirla; experimentar con un mundo al revés como un cuestionamiento al orden, a la racionalidad, a lo oficial. En la medida en que esos cuerpos encarnan a la humanidad, asumiendo un nos-otros los monstruos, no es necesario, como propone Leopoldo Zea, *regatear la humanidad*; seguramente, por ello la búsqueda de la identidad continental se trasladó a una pintura de desidentificación individual, mediante la eliminación del rostro. La masa deforme corporiza o, en esos años, corporizó un

exorcismo de la conciencia, en una época donde dejar de tomar partido en la lucha política continental no era una opción posible.

¿Cómo operaron las instituciones y rupturas institucionales frente a las ideas sobre la resistencia, la diferencia y la identidad?

Criterios, circuitos y políticas culturales (1960-1980)

Como todos los soñadores confundí el desencanto con la verdad.
Jean Paul Sartre [69]

La exhibición busca evidenciar la forma en la que los artistas se relacionaron con las instituciones del arte y de qué manera visibilizaron sus trabajos. Al hacerlo, se plantea abordar la creación de varios colectivos artísticos en el Ecuador, los mismos que se construyeron en relación de oposición y acogida con varias instituciones y proyectos que influyeron en la estructura, movilidad, producción, circulación y consumo del arte.

Espacios de socialización, difusión y debate de la producción artística

Durante la primera mitad del siglo XX, la producción artística en el Ecuador se caracterizó por el intento de construir una cultura basada en lo propio, donde las diferencias étnicas y culturales eran la principal *inspiración* para realizar un *arte con identidad*, con características *universales y autóctonas* a la vez. En tanto que, desde la segunda mitad del siglo XX, lo popular se colocó como una posibilidad de agrupación de la identidad nacional, desplazando a lo indígena. Este dialogo se presentó como una manera de creación libre y de evidenciar un compromiso con lo local. Dentro de este proceso las instituciones culturales crearon puntos de tensión entre posiciones diversas. Con todo, no existían posiciones antagónicas, sino un entramado complejo de relaciones e ideologías.

Como sostiene Brea, no podemos esperar que la ideología sea transparente porque el ejercicio del poder es sobre todo una práctica [70]. Para analizar el ejercicio de poder que los actores y gestores realizaron en el paisaje artístico ecuatoriano es preciso confrontar prácticas y discursos en sus convergencias y disonancias. Arte, economía y política, con enfoques heterogéneos, se mezclaron al interior de las instituciones estatales del arte. En este capítulo se analizarán principalmente las rupturas y las crisis institucionales durante los años sesenta y setenta en el Ecuador. Para ello, se ha procedido de manera cronológica, relacionando la fecha de la crisis con las ideas consideradas en este artículo. Antes de iniciar el recorrido, se abordará al grupo de los Tzánzicos, grupo de ruptura que estuvo presente en varios de estos movimientos y que convivió con algunos de los artistas aquí estudiados. Luego se revisarán los espacios de socialización, difusión y debate cultural (instituciones

[69] Jean Paul Sartre, *La Nausea*, Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1983 (1938).
[70] José Luis Brea, *Retóricas de la resistencia: una introducción (la ponencia de los estudios críticos frente al triunfante "capitalismo antihegemónico")*, Revista Estudios visuales, No. 7, Murcia, ed. CENDEAC, enero de 2010, pp. 9

públicas, galerías y cafés) donde participaron los artistas expuestos en la muestra. Se trata de instituciones con una incidencia social en el gusto, en el mercado, en los autores y en las obras. Sus acciones están vinculadas a las ideas de la Revolución Cubana, como una política de popularización y rescate patrimonialista. Esta política se manifestó, en producciones pre-colombinistas de forma clara. Las imágenes expuestas poseen, además, referentes de lo popular o lo arqueológico y plantean con ello una postura propia de la cultura de la resistencia.

La Revolución Cubana era algo efervescente, por eso nosotros creíamos que podríamos cambiar el mundo. Cuba era un sueño hecho realidad, una utopía posible, lo interesante es que nosotros vimos lo que ocurrió a través de los medios [71]*.* Las palabras de Carlos Viver sobre la importancia de la Revolución Cubana para los actores culturales de la época y para la sociedad en general, develan un espíritu de cuerpo, donde la cultura de la resistencia y el sueño antiimperialista era posible. Entonces el arte tenía una función social de denuncia, pero con la exigencia de alejarse de lo anecdótico. Bustos explica la forma en que su vida cambió debido a la Revolución Cubana, al ganarse una beca para estudiar arte, luego de ser voluntaria en una campaña de alfabetización durante la estadía de su padre como Embajador del Ecuador en la isla. Su existencia misma, su retorno al país, su vida en Chile durante el régimen de Allende y su retorno en el momento que inició la dictadura, así como su obra, se correlacionan con la vida política del continente [72].

Las relaciones entre pintores, escritores, músicos, teatreros y críticos en una ciudad pequeña y tradicional como era Quito, a fines de los cincuenta, hizo que Los Tzánzicos incidieran en las transformaciones intra institucionales. Bustos posee ilustraciones en la revista la Bufanda del Sol, que varios miembros del grupo editaron; de igual manera, ellos participaron en momentos trascendentes de ruptura y legitimación, por ejemplo con el grupo VAN.

Los Tzánzicos 1962

Si bien Agustín Cueva en su artículo *La cultura de la crisis,* identifica al año 1959 como punto de partida del grupo, no fue sino hasta 1962 que aparecieron los tzánzicos, *como una especie de antena de lo que ocurre en el mundo*, según el autor; como resultado de una dinámica social contestataria, rebelde e impugnadora. Más que un programa político, era una actitud anticapitalista lo que unía al grupo al que pertenecían, además del propio Cueva, Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Raúl Pérez Torres, Raúl Arias, Rafael Larrea, Simón Corral, Marco Muñoz, Álvaro San Feliz, Bolívar Echeverría. *Hacer un escándalo era más rentable que hacer un libro* en el Ecuador pre-petrolero, donde era muy difícil publicar, en el contexto de un Estado que ha servido de vanguardia y expresión de la burguesía [73]. Sin embargo, los miembros de este grupo de izquierda pertenecían a la burguesía y sus prácticas como miembros de instituciones culturales [74] o en sus prácticas de vida social, no siempre expre-

---

[71] Entrevista realizada a Carlos Viver, 2 de agosto de 2011.
[72] Entrevista realizada a Pilar Bustos, 3 de agosto de 2011.
[73] Agustín Cueva, *La cultura de la crisis*, en Revista Difusión Cultural, Quito, Banco Central del Ecuador, 19 XX, pp. 56-60
[74] Por colocar unos pocos ejemplos, Ulises Estrella creó un club de cine que fue la base conceptual de lo que hoy es la cinemateca nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Se dedicó a difundir el cine de autor e independiente y ya en la institución fomentó la realización de una colección audiovisual. Desde este espacio se han generado pocas investigaciones y la vinculación con los sectores sociales se ha dado a través de la gratuidad de las funciones. Fernando Tinajero ha sido miembro por varias ocasiones de la Casa de la Cultura, perteneció además al Frente Cultural y la revista La Bufanda del Sol e Indoamérica. Echeverría se perfiló como uno de los más importantes filósofos del país, autor de la teoría sobre la modernidad de lo barroco y sobre el *ethos* barroco.

saron ruptura. Es notorio que los tzánzicos se encontraban imbuidos por las ideas de izquierda, renovadas a raíz de la Revolución Cubana, y como tal, abogaron por un arte que se relacionara con la vivencia del pueblo. Este intento de popularización de la cultura se expresó en las imágenes de la vida cotidiana que fueron editadas y resignificadas por los artistas, así como por poetas y teatreros.



Tzanza de la Revista Pucuna

Tinajero explica que se sentían herederos de una cultura inauténtica, por ello propusieron arremeter contra el pasado y negar su validez [75]; romper con la predeterminación e imaginar un presente a través de la elección, criticar la actualidad como un camino para el cambio. Los tzánzicos elaboraron acciones culturales de participación colectiva donde buscaban, según el testimonio de Ulises Estrella, el *acto recital* del *contacto directo*. Esta mecánica, basada en la propuesta de Brecht sobre el *Carácter popular del arte*, procuraba, a través de la acción, permanecer en la memoria de los asistentes como un aporte pedagógico permanente (Estrella en Ibarra, 2007: 267). Cueva describe estos actos como una forma de arte ceremonial y agresivo [76], creados en oposición al formalismo y al realismo social. El aire de insurgencia del movimiento estaba, además, presente en otras representaciones de la cultura. Tomaron del existencialismo la máxima del ser es hacer, así como la idea de que la conciencia humana es subjetiva.

En palabras de Ulises Estrella, y debido a la indignación frente a la ineficacia institucional, la función de este grupo era reducir las cabezas falsamente engrandecidas [77]. Esas cabezas provenían de artistas, literatos y gestores culturales, entonces legitimados. La crítica a las instituciones del arte fue una constante en el quehacer de los tzánzicos. En 1963, Estrella denunció la falta de intercambio de informaciones sobre el acontecer cultural entre Quito, Guayaquil y Cuenca, debido a lo que él llamo *la ineficaz labor de los organismos culturales especializados y de los más grandes medios de difusión ciudadana, como lo son la prensa y la radio* [78]. Es decir, la exigencia era por un modelo de gestión cultural y de gestión de la información con resonancia e incidencia.

[75] Fernando Tinajero, *Más allá de los dogmas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1967, pp. 154-155.
[76] Agustín Cueva, *Entre la Ira y la Esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay, 1981, pp. 65-66.
[77] Ulises Estrella, *Los tzánzicos, poesía de la indignación*, en Testimonio, Revista Hispanoamérica, Año 1, No. 3, 1973, en línea http://www.jstor.org/pss/20541157, 1 de junio de 2011.
[78] Ulises Estrella, *Ecuador 1962*, en Revista Pucuna No. 2, Quito, enero de 1963, pp. 4.

<u>Un café como el lugar de la palabra en Quito, cerrado en 1965</u>

El Café 77, era el centro de discusión sobre literatura, arte y filosofía en Quito. Allí se reunían el grupo Caminos, los Tzánzicos, los VAN y los autodenominados Trabajadores de la Cultura. Fausto Arellano, propietario del Café 77 ubicado en el centro de Quito, gestionó exposiciones, recitales poéticos, coloquios sobre arte, obras de teatro y otras actividades culturales. El Café 77 era el lugar al que arribaban los literatos, críticos y artistas que visitaban la ciudad, Cifuentes, Almeida, Viteri y Guayasamín mostraron allí sus trabajos. Rodrigo Villacís Molina recuerda que se consumía guayusa, tabaco y tinto, mientras cargaban el manifiesto comunista en el bolsillo [79]. El café permitió la articulación de las ideas del existencialismo y materialismo histórico, con las propuestas de Traba, Acha, Zea, Roig, Chacón, y otros pensadores latinoamericanos, así como con la literatura del boom latinoamericano. Rodríguez Castelo recuerda que con los artistas e intelectuales extranjeros que visitaban el Café, circulaban textos que no se encontraban en las librerías (24 de junio de 2011). Ese gesto devela la importancia del lugar en la escena artística de la ciudad.

En 1965 el establecimiento fue clausurado temporalmente, a raíz de lo cual se prohibió realizar eventos o reuniones públicas y se solicitó desmontar todo lo expuesto. El cierre se debió a que las actividades del Café se consideraban subversivas y de ideología comunista. Como reacción a la medida, los usuarios del Café realizaron una marcha de protesta y socializaron una carta de respaldo que permitió la reapertura del local y de sus actividades. Posteriormente, el café 77 se convirtió en un centro de discusión especialmente de propuestas personales de arte y literatura del boom latinoamericano. De esta manera el establecimiento asumió un rol que la



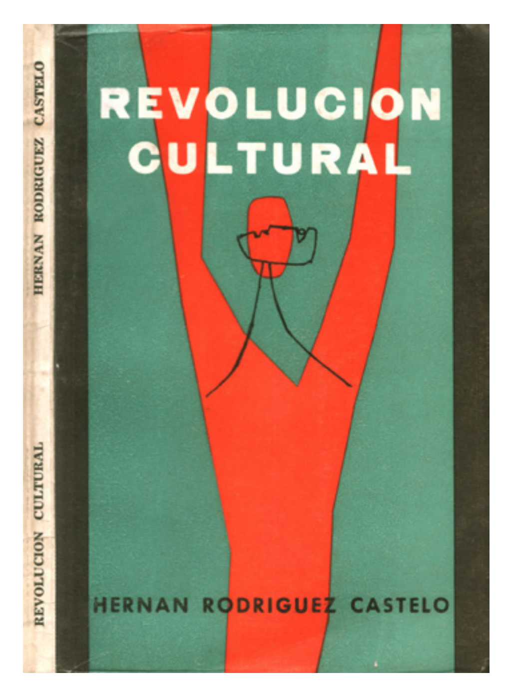
Coloquio sobre arte contemporáneo, Café 77, Marzo de 1964,
tomado de Revista Pucuna Tzánzicos, Edición Facsimilar 1962-1968

[79] Rodrigo Villacís Molina, *Una generación que se ha salvado*, en El Comercio, 24 de febrero de 1985, en Susana Freire, *El café* 77, "Tzanzismo: tierno e insolente", Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Libresa, 2008, pp. 49.

academia del arte en medio de sus crisis, cierres, reestructuraciones y falta de presupuesto, no logró ocupar, el de la discusión del pensamiento cultural.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (1944), tomada en 1966

En 1942, finalizada la guerra con el Perú, Benjamín Carrión fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Bajo la premisa de *la pequeña nación, grande en cultura*, la institución abanderó al "arte con mensaje". Desde temprano, la Casa de la Cultura fue objeto de varias críticas que apuntaban a la legitimidad de la institución. Camilo Ponce, presidente del país en 1956, reclamó a Carrión el trabajar solo con "elegidos". En el mismo año, un pasquín anónimo cuestionó a los miembros de la institución, sobre quién los designó como *"elegidos del pueblo", depositarios de tradiciones culturales y los únicos capaces de trasmitirlas como les conviene* [80]. Así, los vestigios de la crisis que en 1966 condujo al cierre de la Casa de la Cultura, poseen, en realidad, una historia temprana. Claudine anota que tanto conservadores como intelectuales de vanguardia, se encontraban descontentos con la Casa de la Cultura (Claudine, 2010: 81).



Hernán Rodríguez Castelo, Revolución Cultural, Historia de la toma de la Casa de la Cultura, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

[80] Anne Claudine, *Las "políticas culturales" en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado*, en *Ecuador Debate, Cultura y política*, Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP, N. 81, diciembre 2010: pp. 79.

Un balance de las actividades culturales de la Casa de la Cultura, hasta 1957, permite afirmar que la institución fue *un escaparate de lujo para mostrar* a unos pocos artistas e intelectuales locales y al extranjero, que el Ecuador estaba en capacidad de realizar programas culturales. Benjamín Carrión apoyó a todas las posiciones y tendencias de forma diferenciada, para elevar, sin embargo, por sobre todas, a *la de la élite de origen europeo, único modelo cultural válido en opinión del teórico de la "pequeña nación"*. Por ende, su búsqueda fue por una cultura oficial, no por una cultura nacional (Claudine, 2010: 90). En realidad, el proyecto de Carrión intentó construir una cultura nacional mestiza y jerárquica, por ello apoyó al indigenismo como el arte oficial del país y realizó un instituto de investigaciones folclóricas, para legitimar lo popular. Lo problemático no es la oposición entre lo nacional y lo oficial, si no la homogenización de las diferencias de los sujetos sociales dentro de un espíritu nacional.

Un año antes de la toma, en 1965, la Asociación de escritores y artistas jóvenes del Ecuador, conformada por el grupo Galaxia y los Tzánzicos, describieron a las instituciones como cómplices de la desmoralización popular, porque se habían silenciado interesadamente. Llamaron difusa a la labor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que no evidenciaba un tipo concreto de promoción del arte, si vernáculo o extranjero, demandaban, además, hacer conciencia de que la institución pertenecía al pueblo y que no podía convertirse en patrimonio de una camarilla de falsos valores de la cultura [81]. En 1966, *un grupo de intelectuales de todo el país dirigidos por la Asociación de Escritores y Artistas jóvenes para recuperar la Casa de la Cultura* se tomaron la institución proponiendo un manejo distinto, reclamando, además, autonomía [82]. Pero ese manejo distinto era un retorno al orden previo, al orden de Carrión.

Una de las razones que según Tinajero motivaron la toma fue que la *Casa de la Cultura debía estar dirigida por personas que se comprometieran a realizar obra en beneficio de la cultura popular, y no solamente, de un círculo intelectualizado* [83]. Esta postura cercana a la política cultural de la Revolución Cubana, sin embargo, se tradujo en prácticas como los recitales y escándalos pensados y ejecutados desde arriba. Lo popular se veía como una posibilidad de liberación frente a la dependencia, al imperialismo y al colonialismo, en diálogo con los pensadores latinoamericanistas. Tinajero habla del conformismo como un producto del colonialismo al incentivar la toma de la Institución. El comunicado enviado a Jaime Chávez Granja, entonces Presidente de la Casa de la Cultura, recogía las demandas de los sectores de izquierda por incorporar una política cultural orientada al rescate de prácticas y objetos artísticos populares:

---

[81] Folleto correspondiente al Segundo Congreso de la AEAJE celebrado en Quito, del 22 al 24 de mayo de 1965, Ambato, Editora.Pio XII, 1965, en Susana Freire, Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos, en Tzanzismo: tierno e insolente, Quito, Libresa, 2008, pp. 110.

[82] Entrevista que Hernán Ibarra realiza a Ulises Estrella, publicada en Alicia Ortega, *El radicalismo de los tzánzicos*, en "Sartre y nosotros", Quito, Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial El Conejo, 2007, pp. 262.

[83] Fernando Tinajero, *Informe de actividades como presidente saliente de la AEAJE*, Quito, 1967, en Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos*, en "Tzanzismo: tierno e insolente", Quito, Libresa, 2008, pp. 112.

Cada vez la Casa de la Cultura se aleja más del pueblo a medida que se convierte en un círculo más cerrado todavía; las obras que publica son cada día menos numerosas y peores en calidad; la revista ha desaparecido y LETRAS DEL ECUADOR ha caído en tan bajo nivel que al solo pensamiento de que pueda traspasar las fronteras patrias da vergüenza [84].

La causa de la toma fue la destitución de Benjamín Carrión de la presidencia de la Institución. Más de cien escritores y artistas irrumpieron un 25 de agosto en una reunión solemne de la Junta General Plenaria, quienes se colocaron alrededor de los convocados y les pidieron abandonar la Institución. Esa noche dirigieron un manifiesto a la nación y dicen haber recibido el apoyo de universitarios y obreros. La prensa dice que las demás provincias plegaron al movimiento en menos de 24 horas. El gobierno reconoció al movimiento y los ministerios de educación y gobierno intervinieron en la toma. Oswaldo Guayasamín, Hernán Rodríguez Castelo y Fernando Tinajero representaron al "Movimiento por la renovación de la Cultura". La Casa de la Cultura se reestructuró ese mismo año y la presidencia fue devuelta a Carrión [85].

La toma de la Casa de la Cultura en Guayaquil estuvo dirigida por Enrique Tábara, José Martínez Queirolo y Enrique Gil Calderón. Al poco tiempo de la acción y con Carrión en la presidencia y Tinajero en la Vicepresidencia, los tzánzicos cuestionan la restructuración y alegan que lo que existía era en realidad una restauración del pasado [86]. Desde el interior de la Casa de la Cultura y desde el periódico "El Tiempo", se sostiene que:

A la obra de popularización de la cultura hay que concebirla piramidalmente: que la cultura baje a través de los diferentes niveles que hacen nuestra pirámide socio-económica (…) que el libro vaya llegando a todos los sectores de la clase media (…); que llegue al obrero, que como cartilla bien hecha, llegue hasta los campos. Y que cosa igual se haga con las artes [87].

Es importante recalcar que la popularización de la cultura, relacionada con las ideas de la Revolución Cubana y bandera de las instituciones culturales dirigidas por intelectuales de izquierda, se comprendió de diversas formas. A pesar de la jerarquización del proceso de democratización de la información cultural, el libro es descrito en la nota de prensa, como un instrumento que puede mejorar la vida de los sectores populares. Lo propio ocurrió con el teatro y las artes plásticas. La función de la cultura era la transformación de la vida social; lo problemático son las diversas formas en que esa transformación cobró un sentido y se convirtió en práctica. Así se comprenden los programas desarrollados durante los años sesenta y setenta, que

---

[84] AEAJE, Carta al Presidente de la Casa de la Cultura, en Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos*, en "Tzanzismo: tierno e insolente", Quito, Libresa, 2008, pp. 112.

[85] Hernán Rodríguez Castelo, *Revolución Cultural, historia de la toma de la Casa de la Cultura*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, pp. 7-11. Al conmemorarse el año de la revolución Rodríguez Castelo publicó una memoria del evento, en una edición de la institución

[86] Revista Pucuna No. 7, Quito, marzo de 1967, pp. 3.

[87] Hernán Rodríguez Castelo, *¿La Casa de la Cultura, una revolución frustrada?*, diario el Tiempo, 16 de diciembre de 1967. En Susana Freire, Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos, en Tzanzismo: tierno e insolente, Quito, Libresa, 2008, pp. 118.

acompañaron a la amplia producción editorial: los domingos del pueblo y el carnaval cultural, ambos fuertemente cuestionados por Hernán Rodríguez Castelo.

Salones, bienales y propuestas anti-institucionales

Durante los años sesenta y setenta los concursos de arte tuvieron un especial auge y se concibieron como espacios de legitimación y socialización cultural. Fueron un mecanismo de difusión de la escena artística local, dentro de una política cultural populista que pretendía democratizar el acceso a la cultura a través de la difusión de los valores locales. Las iniciativas estatales de producción de espacios de premiación y exhibición contaron con detractores que se legitimaron mediante acciones anti oficialismo, que convirtieron en oficiales los movimientos perturbadores.

En 1917, la Municipalidad de Quito inauguró un Salón, por iniciativa de uno de sus miembros, Mariano Aguilera, *quien donó un inmueble para que con el producto de su arrendamiento anual se entregaran tres premios* [88], para los años sesenta, el Salón se encontraba posicionado, sin embargo, se cedió el dinero correspondiente a diez años de rentas para que se realizara la Bienal de Quito [89]. Por ello entre 1967 y 1977 no se elaboraron salones correspondientes a este premio.



Leyendas de los muros del ANTI SALÓN de Guayaquil en Iza, Jácome, Román, Unda, Exposición del Anti Salón llevada a efecto en Guayaquil por el primer salón de vanguardia, Galería Siglo XX, junio de 1969

[88] *Mariano Aguilera, Libertad en el arte es nuestra norma*, en Lenin *Oña,* "Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera", Quito, FONSAL, 2010, pp. 6.

[89] Carlos Villacís Endara, *Discurso de apertura del Salón Mariano Aguilera en 1977*, en Lenin Oña, *Del salón al premio Mariano Aguilera*, en "Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera", Quito, FONSAL, 2010, pp. 7.

Es difícil pensar los procesos, radicales en crítica institucional, dejando de lado el contexto ideológico de la Revolución Cubana de 1959, y del mayo francés de 1968, con su carga de ruptura y protesta universitaria. De su estadía en Europa, Silvio Bennedeto trajo consigo no sólo afiches que serían expuestos en la galería Siglo XX, sino sobre todo información de primera mano sobre lo ocurrido en las protestas antisistema de los años anteriores. Sartre participó activamente en el proceso del mayo francés, donde una revuelta estudiantil se convirtió en una crisis continental e incluso tuvo repercusiones en América Latina.

Esta postura no solamente produjo cierres y crisis institucionales, también dio lugar a una nueva forma de comprender y practicar el arte. En este año, Silvio Bennedeto escribió un manifiesto denominado "Arte en las calles", que circuló en Quito. El texto de Bennedeto proponía difundir las artes plásticas mediante carteles expuestos en espacios públicos, para con ello acercar al artista a la gente y poder responder con su función en la sociedad, integrándose a la vida y actuando como medio de comunicación. La intención del artista era dar a conocer los carteles en distintos países [90]. El catálogo de su exposición posee una frase de Sartre: *No nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros*, frase insertada en la narración de sus vivencias en un café de Quito [91], podríamos suponer que se trató del Café 77 o del Café Royal.

Sobre la Bienal de Quito de 1968, Lenin Oña anota que es necesario reconocer que se trató del único *intento nacional hacia una convocatoria americana* [92]. Esa misma idea la sostiene Unda, *para quien, a pesar de todo, la Bienal fue una ocasión para ver el arte latinoamericano en vivo, para saber qué se estaba haciendo afuera. Desafortunadamente esa apertura quedó allí. Es cierto que había temas obsoletos, demasiado tradicionales, pero también había un arte argentino innovador* (31 de julio de 2011). Román también recuerda algo similar; la Bienal fue para él *un terreno de información sobre el arte del continente y de admiración hacia la propuesta argentina y uruguaya. Había en los artistas neofigurativos una nueva forma de imaginar* (1 de agosto de 2011). Al contrario de las opiniones expuestas, la Bienal fue un evento ampliamente cuestionado. La realización de la Antibienal indica, precisamente, que no todos los artistas participaron de este proyecto.

La oposición al evento se gestó desde el Frente Cultural, formado por los tzánzicos, y conllevó a la formación de un grupo de artistas que se autodenominaron VAN (Vanguardia Artística Nacional). El Frente Cultural publicó un manifiesto en el que los artistas se posesionaban de la siguiente manera: *Conscientes de la inaplazable necesidad de búsqueda en la expresión plástica que devenga en un contacto más directo con el hombre común, de un lenguaje de dimensión social que traduzca la voluntad colectiva de superación vital (...)* proponemos una búsqueda de *nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal para alcanzar una verdadera dinamia en el fenómeno creativo* [93].

---

[90] Silvio Benedetto, *Manifiesto*, Quito, impreso por la Galería Siglo XX como hoja volante, 1968.
[91] *En un café de Quito*, en el Catálogo de la exposición *Benedetto*, Quito, Galería siglo XX, noviembre de 1968, pp. 8.
[92] Lenin Oña, *Los salones de la Casa de la Cultura*, en "Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera", Quito, FONSAL, 2010, pp. 8.
[93] *Manifiesto del Grupo VAN*, 4 de abril de 1968.

Los artistas de la Antibienal presentaron sus trabajos en el Museo de Arte Colonial, y recibieron, según la prensa, una acogida amplia por parte del público: En el periódico *El Tiempo*, Rodríguez Castelo explicaba el interés de los contemporáneos en los siguientes términos: *Salta a la vista que hay un rechazo a la seriedad burguesa, a la falsedad oficial. Pero hay más: hay un espíritu de búsqueda* [94].

Al día siguiente, la Galería “Siglo XX” organizó un foro entre los defensores de la Bienal y los de la Antibienal. La Bienal fue acusada por Ulises Estrella, miembro del grupo de los Tzánzicos, de ser un *espacio de venta de cuadros, floja y mal seleccionada*, mientras que, Hugo Cifuentes decía *sentir asfixia frente a la propuesta*. En el otro lado, Jaime Darquea defendía a la Bienal, alegando el esfuerzo por internacionalizar el arte ecuatoriano [95]. Dos años más tarde de la Antibienal, los VAN se disolvieron como grupo artístico.

Un año después del conflicto entre Bienal y Antibienal, la Municipalidad de Guayaquil asumió la realización de un “Salón de Vanguardia”. En ese momento, un grupo de cuatro artistas, José Unda, Ramiro Jácome, Washington Iza y Nelson Román, irrumpieron en el Salón con una performance citadina Los “Cuatro Mosqueteros” se oponían de manera radical al “Salón de Vanguardia” y al abstraccionismo que allí se exhibía. Sobre aquellos tiempos, Unda recuerda que eran bastante jóvenes, tenían alrededor de 18 a 20 años, y que se unieron para sobresalir, la idea del Antisalón fue idea de Hallo, fue uno de los principales ejes del evento. Nos inspiramos en el gesto del grupo Van (31 de julio de 2011). Román dice que estaban contagiados por la fiebre de mayo del 68 (1 de agosto de 2011). En un inicio, el grupo se planteó la ejecución de obras colectivas, pero con su disolución, en 1971, tomaron rumbos distintos e individuales. Las obras colectivas poseen un gesto de desfiguración de lo humano que luego solo Román y Jácome conservaron.

Con el objeto de hacer pública su protesta, realizaron grafitis en Guayaquil y recorrieron la urbe acompañados de un viejo burro y una carreta destartalada gritando: *“Aquí está su Salón de Vanguardia”*. En los grafitis recogidos en el catálogo de la exposición que sobre el Antisalón realizó la Galería Siglo XX, rezan frases como: *“primero la vida, después el arte”, “la mediocridad es la estética del cansancio”, “prefiero no pintar que pintar pendejadas”, “abajo la prostitución en el arte”* [96], entre otras. En un claro gesto de oposición a la oficialidad, según la versión del grupo, se hicieron acompañar por un indígena de la Amazonía, cuya tarea consistía en lanzar maleficios contra el Salón. El acto los llevó a pasar una noche en la cárcel. Es claro que este gesto se dio a tan solo un año después que se oficializara el grupo VAN y por ello, más que un ataque a la institución, fue una estrategia de visibilidad y legitimación del grupo como portadores de lo que Traba denominó l*a encarnación de las aspiraciones sociales frente al problema de la dependencia.*

---

[94] Hernán Rodríguez Castelo, *Muestra del grupo VAN: búsqueda alegre y libre*, en El Tiempo, 5 de abril de 1968.

[95] *Censura y defensa de la 1 Bienal de Quito hiciéronse en el coloquio realizado ayer*, en El Comercio, 7 de abril de 1968, en Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos*, en *Tzanzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008, pp. 120.

[96] Catálogo de la exposición: Iza, Jácome, Román, Unda, correspondiente al Antisalón, llevada a cabo en Guayaquil por el I Salón de Vanguardia, Quito, Galería siglo XX, junio de 1969, pp. 3.

De la Escuela de Bellas Artes a la Facultad de Artes, 1968

La forma de representar a la figura humana que algunos artistas de la época utilizan, tiene una relación directa con varios acontecimientos que se produjeron durante este período. Varios artistas de esta exposición se formaron en dicha escuela y, de manera especial, asistieron a las clases de Manuel Viola, pintor del expresionismo abstracto y miembro del grupo "El Paso"; Silvio Bennedeto, quien según Martha Traba, fue contrincante de Guayasamín y Siqueiros [97], también pasó por la escuela, y el escultor Moisés Villelia arribó por la misma época al país. Los tres convivieron con los artistas del grupo de Los Mosqueteros.

La Universidad Central había sido clausurada varias veces durante esa época; así, en 1963 y 1965, la dictadura de la Junta Militar la cerró por unos meses. A pesar de la crisis, existía el proyecto de crear una Facultad de Artes que suplantara a la Escuela de Bellas Artes. En este proyecto participaron Jaime Andrade y Oswaldo Viteri. Durante el mes de noviembre de 1968, se inició la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en Quito, a cuya planta docente pertenecían los artistas Oswaldo Viteri, Jaime Andrade, Leonardo Tejada y Mario Solís, así como los poetas Filoteo Samaniego y Rafael Herrera, junto al arquitecto Luis Isch. La organización de la Facultad se basó en especialidades técnicas: grabado, pintura, escultura, lo cual revela la revalorización al oficio. Al ser la única carrera en artes en la ciudad, durante varias décadas, esta Institución se convirtió en un agente importante de la escena artística local.

La Escuela de Bellas Artes pertenecía a la Universidad Central. José Unda recuerda *que la enseñanza era bastante obsoleta, los profesores, con excepciones, eran gente que ya no sentía emoción por enseñar, inquietar o estimular al estudiante, llenaban un puesto y cobraban un sueldo. Cuando llegó Oswaldo Viteri todo cambió, el reestructuró todo. Junto a él los profesores que si aportaban eran: Galo Galecio, que impartía xilografía, Oswaldo Moreno, José Enrique Guerrero y Guillermo Muriel. Con Viteri, llegaron Filoteo Samaniego y Edmundo Ribadeneira, profesores de historia del arte, pero había muy poca información visual, muy pocos libros viejos y muy atrasados. Teníamos que imaginar cómo serán las obras. También llegó Kurt Muller, con quien, por primera vez, realizamos grabado en metal*. Sostiene que la Escuela les dio la oportunidad de compartir y trabajar con Viola, Vilellia y Benedeto, a quienes veían como un gran referente del mundo de afuera. Antes de ellos las noticias sobre lo que pasaba en el arte llegaban tarde, a través de los periódicos. *El mundo del arte parecía lejano, muy lejano* (31 de julio de 2011).

Sobre este mismo hecho, Román recuerda que la incorporación de Viteri fue muy positiva, ya que con su reforma rompieron y embodegaron los viejos modelos de yeso que habían estado obligados a modelar, para indagar en la creatividad. Incorporó materias nuevas, como el diseño, con Mario Muller, gracias a lo cual apreciamos la materialidad del arte. La información sobre el arte continental y lo entonces considerado contemporáneo llegó con Benedetto, Viola y Vilellia (1 de agosto de 2011). Sobre estos cambios, Viteri afirma que uno de los más importantes fue introducir la

[97] Martha Traba, *Catálogo de exposición de Silvio Benedetto*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Colombia, en línea: http://www.silviobenedetto.com/sb/ar/sb_ar.biog.htm, 1 de julio de 2011.

materia de historia del arte ecuatoriano y latinoamericano, con Filoteo Samaniego, y adquirir una prensa de grabado para practicarlo profesionalmente en metal. Narra cómo dejó el Vicedecanato de Arquitectura para asumir la Dirección de la Escuela, por pedido del entonces Rector, quien lo llamó debido a una fuerte crítica de Rodríguez Castelo a una exposición de estudiantes. Una de sus medidas fue trasladar su taller hacia la Facultad para tener un contacto más cercano. Luego se decidió hacer de la Escuela de Bellas Artes una Facultad de Artes (30 de julio de 2011). Este cambio devela el peso que la crítica y, particularmente, aquello planteado por Rodríguez Castelo poseían en la sociedad, al punto que logró incidir en la reestructuración de una de las instituciones del arte. También es interesante el gesto de colocar a un, entonces joven artista en la Dirección y permitirle actualizar una escuela que Viteri, los estudiantes, artistas y la prensa, consideraban caduca.

Viteri narra cómo Viola arribó a la casa de Guayasamín en su visita a Quito y los incidentes que, a los pocos días, produjeron una disputa entre los dos. Frente a ello, Viteri alojó a Viola en su casa y lo llevó a su taller, entonces ya ubicado en la Escuela de Bellas Artes. *Pensé que así podría tener contacto directo con los estudiantes y creo que fue una buena decisión porque de allí salieron pintores con un gran porvenir como Dolores Andrade, Nelson Román, Washington Iza y José Unda en pintura y Jorge Artieda con Mario Ronquillo, en grabado* (30 de julio de 2011). De hecho, las imágenes expuestas en esta propuesta no existirían sin la influencia de Viola y seguramente, sin la intervención y reestructura de la Escuela de Bellas Artes y, tal vez varios creadores tampoco ocuparían el reconocimiento y legitimación que hoy poseen.

Lamentablemente, durante los primeros años de funcionamiento de la Facultad de Artes, no se capitalizó la experiencia adquirida en la Escuela, es así que ni siquiera el local fue reutilizado: Miguel Varea, quien cursó dos años en la Facultad recuerda que esta *se inició sin local, pidiendo en préstamo oficinas de la asociación de empleados y luego un espacio pequeño en la Facultad de Arquitectura. Los profesores no asistían con frecuencia a sus clases y algunos carecían del conocimiento sobre aquello que enseñaban*. Dos años después de la apertura de la primera Facultad de Artes, el gobierno de Velasco Ibarra cerró la Universidad Central, por lo tanto la primera promoción interrumpió sus estudios a mitad de la carrera (2 de julio de 2011). De esta forma, los primeros años de la Facultad se dieron entre cierres y reaperturas y la primera promoción concluyó su carrera en 1975.

Svistoonoff sostiene que dentro de lo que podían hacer, hacían lo mejor que podían. Recuerda que debido a la falta de recursos era un lugar caótico e incipiente. Por ejemplo, en grabado, *había que inventar todo: las tintas, las planchas, los químicos. En esa capacidad de improvisar hay mucho mérito* (30 de julio de 2011). Unda coincide en que al principio los recursos eran muy pobres, pero intentó actualizarse (31 de julio de 2011). El proceso de la Facultad es un síntoma de la institucionalidad, de la lucha entre lo tradicional y lo actual, entre lo teórico y lo práctico, donde las limitaciones en cuanto a recursos y las luchas internas, imposibilitaron un buen inicio. Al mismo tiempo, el hacer tabla rasa con el pasado, en un ansia de inaugurar sin analizar los beneficios de lo ya existente, es un problema no sólo de la Universidad de los años sesenta y setenta, si no de otras instituciones.

Apertura del área cultural del Banco Central en 1969 y los salones de arte en 1977, 1978 y 1979

El Banco Central del Ecuador fue fundado en 1927, en el marco de una política institucional, según la cual los bancos estatales asumían también una labor cultural, comprendida ésta como "el mejor" destino para una parte de las utilidades. En 1969 se creó un departamento cultural, con el objetivo de exhibir la colección del oro arqueológico en posesión de la institución bancaria, dirigido inicialmente, por el arquitecto Hernán Crespo.

En un principio, esta institución operaba mediante dos unidades diferentes y con agendas separadas: La primera, constituida por un Museo y una Galería de Arte; la segunda, con actividades de investigación y difusión cultural, llevadas a cabo por el Centro de Investigación y Cultura CIC. En 1977 y con ocasión de la conmemoración de los cincuenta años de fundación del Banco Central, se implementó un "Salón Nacional de Arte", el mismo que contó con participantes y premios, provenientes principalmente la neofiguración [98]. De hecho, en una revisión numérica de las obras que han sido premiadas por otras instituciones, como por ejemplo el Mariano Aguilera, también la imagen desfigurada o la temática relacionada con la condición humana corresponden a la tendencia más premiada a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX. Inclusive, algunos creadores poseen en su hoja de vida varios premios de un mismo Salón.

Este Salón, en palabras de Javier Ponce, poseía dos tendencias polarizadoras, que reflejaban el agotamiento de los artistas frente a la gran cantidad de salones y concursos [99]. Las tendencias polarizadoras respondían a la agenda doctrinaria que probablemente premiaría una imagen que posea elementos provenientes de la cultura de la resistencia, es decir, figurativa: precolombinista o neofigurativa, y otra abstracta. La política de elaborar salones y someter a concurso las obras de arte como un espacio de legitimación tanto de las instituciones como de los artistas, fue ejecutada con éxito, por el Banco Central. En este sentido, Román recuerda a los salones *como algo que realmente se hacía en serio* (1 de agosto de 2011). Sin embargo, Svistoonoff señala que el cierre del Salón se debió a las fuertes críticas que este tenía por parte de los artistas no seleccionados. Seguramente la seriedad a la cual alude Román está atravesada por los recursos económicos que le permitieron al Banco Central, poseer un premio tan alto como el de la Bienal, y adquirir casi todas las obras seleccionadas para su colección.

Al respecto, Hernán Rodríguez Castelo observa que la institución, gracias a la gran cantidad de recursos que poseía y que invertía en cultura, se constituyó en una propuesta antagónica frente a la Casa de la Cultura. El Banco Central adquirió fon-

---

[98] Primer premio del Salón Nacional de Arte: Oswaldo Viteri con "¿Algún penitente silencio siniestro, tu aún lo escuchas?", segundo premio: "El muro" de Gilberto Almeida, y tercer lugar: "La rentera" de Carlos Rosero. Al año siguiente ganó Milton Barragán, con "Cabeza de animal", en segundo lugar Luis Miranda con "Cementerio de carros", seguido por Ramiro Jácome con "Secuencia con modelo para videotape". El último salón se realizó en 1979. El primer premio lo obtuvo Mauricio Bueno con su obra "Ambiente, gravedad visual", el segundo lugar fue para Ramiro Jácome con "Venus de la Tolita", y el tercero para Celso Rojas con la obra "Humanidad dos". Se puede observar que la neofiguración continuaba dominando la escena artística local.

[99] Javier Ponce, 1978, Documento del archivo del museo del Banco Central del Ecuador, hoy Ministerio de Cultura.

dos bibliográficos importantes, creó la biblioteca en ciencias sociales más completa del país, abrió la galería de mayor prestigio, los salones con los mejores premios, las colecciones más grandes, invirtió en investigación y contó con treinta y tres centros de difusión artística en el país. Añade Rodríguez Castelo, que si cada ciudad tuviera un centro de esa naturaleza, el plan de popularizar la cultura se efectivizaría y concluye preguntándose: *¿Es el Banco Central del Ecuador una institución privada? Si no lo es, ¿el papel de instituto emisor de la moneda nacional le confiere derecho para usar de esa moneda como a bien tenga en programas –suyos y sólo suyos- de promoción del desarrollo cultural y del desarrollo en general?* (1980: 117-119). La crítica de Castelo permite situar la labor del Banco Central entre un tradicionalismo patrimonialista y una democratización cultural, ambas, pensadas desde una estructura piramidal y unilateral.

César Bravomalo, al analizar el segundo Salón de arte, explica cómo hasta hace poco, es decir hasta 1976, los salones y galerías se encontraban *abarrotados de obras neofigurativas, neopsicodélicas y neosurrealistas, demasiado parecidas a las obras de Cuevas, Tapies o Viola* [100]. Los comentarios de Bravomalo y su preocupación por la influencia foránea, versus la conexión del arte al terruño, develan una política cultural cercana a los teóricos de la dependencia. Se trata de un arte que se construye en relación al pensamiento de la crítica de arte latinoamericana. Al respecto, Alen Kalemberg, uno de los jurados del Salón, sostuvo en 1979:

> *Es un momento particularmente propicio para el arte latinoamericano. Por primera vez, en el curso de una larga historia de imposiciones y seducciones, las metrópolis se han quedado vacías de tendencias triunfalistas, dominantes y universalmente consagradas* [101].

Esta visión de la valoración de lo americano, a partir de la carencia europea como una condición para mirar lo propio, se suscribe dentro de la búsqueda de un arte "auténticamente latinoamericano", en un esquema de dependencia, pero no en los discursos de la resistencia. Las temáticas localistas coincidieron con una política pública, relacionada con la "identidad ecuatoriana" y el "rescate" de su patrimonio y "valores" tradicionales. Con esta perspectiva, acompañada de un ideal desarrollista: *"no hay desarrollo económico sin desarrollo cultural"*, el Banco Central intervino en diversos lugares arqueológicos y coloniales. La difusión de estos trabajos, al igual que varios prólogos de las investigaciones financiadas por esta Institución, devela una postura de "descubrimiento" de tesoros culturales, antes desconocidos.

A nivel de crisis de instituciones del arte es necesario anotar que durante este período se disolvió la Asociación de Escritores, mientras que la prensa de la época insistía en el cierre del conservatorio, evidenciando un conflicto del aparato estatal de cultura, así como de las agrupaciones establecidas. Imaginar, actuar y elegir, para proyectarse hacia un futuro.

---

[100] Cesar Bravomalo, 1978, Documento del archivo del museo del Banco Central del Ecuador, hoy Ministerio de Cultura.

[101] Alen Kalemberg, Quito, noviembre 28 de 1979, Catálogo del III Concurso Nacional de Artes Plásticas, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, pp. 2.

Para concluir con el análisis de estas rupturas institucionales, es interesante considerar la mirada de Unda al respecto. El artista sostiene que el arte operó de la manera como Karl Popper propone que debe funcionar la ciencia: *siempre se estaba deslegitimando los resultados y el propósito era legitimarse. Las rupturas y la capacidad crítica de los Van hace que sigan vigentes; no se habla de la Bienal, pero se recuerda la Antibienal. Eso es porque el tiempo da la razón. Por otra parte, la diferencia entre lo público y lo privado es que lo privado posee libertad de acción; por eso surgimos. Si en lugar de la Galería siglo XX nos hubiéramos juntado a una organización estatal, seguramente no hubiera sucedido nada. Con lo privado, tanto el que patrocina como el que ejecuta, posee libertad y se relaciona con la gente que está abierta al cambio* (31 de julio de 2011). El cambio se concebía de una forma cercana a mayo del 68 y el hecho de que una exposición se realizara en Quito, en la Galería Siglo XX, posibilitó un acercamiento.

pamela cevallos

isla temática

La Galería Siglo XX, vanguardias e identidad en el arte moderno ecuatoriano (1962-1980)

Pamela Cevallos [1]

Este artículo aborda el caso de la Galería Siglo XX, para indagar en las dinámicas del circuito del arte moderno ecuatoriano, durante las décadas sesenta y setenta. Dicha galería inició sus actividades en 1962 y se articuló en un momento de rupturas en el campo de las artes plásticas, alimentadas por una necesidad de afianzar la identidad latinoamericana y subrayar en la crisis de la institución cultural oficial. La Galería Siglo XX, que estuvo vinculada a las principales agrupaciones de ruptura, como fueron el Grupo VAN y los Cuatro Mosqueteros, permite discutir el rol desempeñado por los intermediarios en la valoración y circulación de la propuesta artística. Distanciándonos de la perspectiva tradicional de la historia del arte ecuatoriano, estructurada en base a autores, buscamos establecer una mirada sobre los procesos que posicionaron una visualidad renovada en la esfera local y un mercado para su consumo.

Instituciones culturales

La importancia de analizar a la Galería Siglo XX, en sus dos décadas de labores, con aproximadamente 130 exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, radica en la posibilidad de indagar en un espacio de intermediación, que implicó interpretar los paradigmas de representación en el arte y su circuito. En los años sesenta, la Galería Siglo XX es la primera en establecerse después de las breves y aisladas experiencias de las galerías de los pintores Camilo Egas, en 1926, y Eduardo Kingman, en 1941. En este sentido y observando factores del contexto nos preguntamos: ¿cómo se insertó esta galería en los debates sobre arte y cultura de la época? y, ¿de qué manera logró posicionarse como un espacio para la legitimación de ese circuito artístico?

En primer lugar, es necesario contextualizar esta gestión en un panorama más amplio, considerando a lo cultural como un campo de fuerzas y luchas simbólicas, en el cual agentes e instituciones buscan ocupar posiciones dominantes [2]. En cuanto al campo del arte moderno, el ámbito privado jugó un papel determinante en la gestión institucional, impulsando a los movimientos artísticos más destacados del periodo y generando expectativas de mercado.

---

[1] *Artista plástica y máster (c) en Antropología Visual. El presente texto surge de la investigación titulada "La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador (1968-1978)" desarrollada como tesis de maestría en* FLACSO-Ecuador. Mi agradecimiento a la artista María Inés González del Real, con quien hemos trabajo desde el 2009 en la generación de un archivo de la Galería Siglo XX, donado al Centro de Arte Contemporáneo, con motivo de esta exposición.

[2] Pierre Bordieu, *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario,* Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

En el ámbito público, las dictaduras en el continente americano, el proyecto desarrollista del Estado y el boom petrolero de inicios de la década del setenta fueron determinantes en las producciones y consumos culturales. En la década del sesenta, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), fundada en 1944 por el literato Benjamín Carrión y encargada de construir políticas públicas y difundir manifestaciones artísticas, atravesaba un proceso de reorganización, en medio de fuertes críticas que cuestionaron un manejo elitista de la cultura, la inestabilidad institucional y la falta de atención a las demandas de los productores del campo artístico. En 1966, este conflicto desembocó en la denominada "revolución cultural", con la toma de la Casa por sectores de izquierda. En el campo de las artes plásticas, la crisis se expresó en 1968, ante el rechazo de un grupo de artistas a participar en el mayor evento convocado por la CCE, como fue la Primera Bienal de Quito.

Por otra parte, el Banco Central del Ecuador (BCE) asumió un sentido de coleccionismo público, canalizando sus recursos hacia proyectos culturales enfocados en la conservación de arqueología, arte colonial y el desarrollo de políticas patrimoniales. De ahí que el proyecto más importante realizado fue el Museo Nacional, inaugurado en 1969. Esta valorización de la cultura material, principalmente desde una mirada estética, estuvo permeada por una necesidad de construir un imaginario nacional; es decir, el museo, al igual que los mapas y los censos, permitía visualizar las "comunidades imaginadas" [3]. A finales de los setenta, el BCE organizó sus propios salones de artes plásticas, lo que le permitió incorporar el arte moderno en sus colecciones, desde una lógica pictocentrista.

En este contexto de la institucionalidad pública, se fortaleció un movimiento galerístico que tuvo su auge en los años ochenta, con los réditos petroleros [4]. Así, la Galería Siglo XX desempeñó un papel fundamental, estableciendo una agenda de trabajo que conjugó tanto la promoción del arte de vanguardia, como el interés antropológico. Sus inicios estuvieron relacionados a la familia de artistas argentinos conformada por Edmundo y Leonilda "Yuya" González del Real, quienes llegaron a Guayaquil en 1955, mientras recorrían América con sus hijos. En ese entonces, Edmundo conformó el grupo "La Manga" con artistas y literatos guayaquileños incidiendo en un movimiento cultural y en la creación del Salón Municipal de Pintura de Guayaquil, en 1959. Por su parte, en 1960, Yuya adquirió experiencia en el mercado del arte, al abrir en sociedad la galería Antares, en esta misma ciudad. Ya en Quito, ambos artistas trabajaron con el afamado pintor del indigenismo Oswaldo Guayasamín, en los murales del Palacio de Gobierno y de la Universidad Central del Ecuador, conjuntamente con los artistas más jóvenes del movimiento quiteño.

En 1962, Yuya González del Real concibió la Galería Siglo XX en un local de Leandro Gil Ibarra, abogado argentino que un año antes abrió un salón de té llamado El Círculo. En este salón, ubicado en la calle Tarqui, se realizaban conciertos de cámara y exposiciones. A finales de 1964, dicha galería fue regalada a su hija, María Inés González del Real y su yerno, Wilson Hallo, como fuente de subsistencia. Si bien la figura de Wil-

---

[3] Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el surgimiento y difusión del nacionalismo,* México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1993.
[4] Las galerías más importantes creadas durante estas décadas fueron: Altamira, Artes, Kitgua, Charpentier, Goríbar, La Galería, el Club de Arte, la Alianza Francesa y el Centro Ecuatoriano Norteamericano (Rodríguez Castelo: 1980).

son Hallo se constituyó en la imagen pública de la galería, hasta 1979 trabajó con María Inés y con la ayuda de sus hijos en el comercio, gestión y promoción del arte ecuatoriano e internacional.

Las propuestas de la Galería Siglo XX se plantearon como una alternativa en el movimiento cultural de la ciudad de Quito. Mediante exhibiciones, conciertos y recitales poéticos, se fueron construyendo redes sociales, principalmente con grupos diplomáticos, y acercando a los jóvenes artistas. Así, desde un inicio, la galería privilegió las nuevas propuestas considerando sus posibilidades para abrir un mercado. Esto se logró también con una línea de exhibiciones de arte moderno internacional, que se concertaron con la llegada a Quito de los artistas Silvio Benedetto (italo-argentino), Moisés Villelia y Manuel Viola (españoles) y exponiendo obra de Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Antoni Clavé, James Felter, Pierre Soulages, Alexander Calder, Antoni Tápies, entre otros. En cuanto a los artistas latinoamericanos, se exhibió la obra de Wilfredo Lam, Edgar Negret, Graciela Samper, Roberto Matta, Omar Rayo, Jesús Soto, Cruz Diez, Gego, Alejandro Otero, Nedo, Antonio Samudio, Rodolfo Abularach y Tatiana Alamos, por mencionar los más importantes. Sin duda, este movimiento impactó en el arte ecuatoriano, cuyos discursos buscaron conjugar la reivindicación de lo latinoamericano con la internacionalización de los lenguajes artísticos.

De este modo, la Galería Siglo XX fue una plataforma fundamental en la cadena de legitimaciones en el campo del arte, que contribuyó a construir el valor y la autoridad de los representantes de la plástica moderna ecuatoriana. Como explica Bourdieu, el discurso de la autonomía del arte moderno buscó delimitar los problemas de la representación en el arte, a partir de las especificidades del lenguaje plástico y desvinculándose de otros campos de interacción social. Por eso, en el sostenimiento de un discurso en apariencia autónomo, el rol del galerista y marchante es clave, pudiendo asumirse como "creador del creador":

> *Sólo él puede, actuando como intermediario y como pantalla, permitir al productor mantener una representación inspirada y 'desinteresada' de su persona y de su actividad evitándole el contacto con el mercado, y dispensándole de las tareas ridículas y desmoralizadoras a la vez que van unidas a la promoción de la obra* (1995: 254).

Ciertamente, Wilson Hallo se afirmaba en este sentido cuando en el catálogo de la exhibición "75 años de pintura en el Ecuador", en el que esboza el trayecto de la pintura ecuatoriana desde el siglo XIX, dice: *Quizás la mayor gloria de la Galería sea el haber creado ese marco propicio para el desarrollo de un arte libre y auténtico, de búsqueda constante más que de institucionalización y explotación de hallazgos* [5].

Sin embargo, Bourdieu afirma que al enfocarse en una sola persona, no se logra explicar los procesos de legitimación. Por eso considera *que el principio de la eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo* (Bordieu, 1995: 255). Así, en el campo ecuatoriano de las artes plásticas de finales de la década del sesenta, se observa una dinámica de rupturas que direccionó los discursos y prácticas de artistas e instituciones.

---

[5] Wilson Hallo, *75 años de pintura en el Ecuador,* Quito, Ediciones de la Galería Siglo XX, 1977, pp. 28-29

Gestos de ruptura

El final de la década del sesenta estuvo marcado por la ruptura de grupos de artistas con la institucionalidad cultural oficial. Los principales en las artes plásticas, el VAN (1967) y los Mosqueteros (1968), se autodenominaron vanguardistas y se vincularon de distintos modos a la galería, en estos procesos, contribuyendo a su publicidad en el escenario cultural. ¿Cómo amparó la Galería Siglo XX la noción de "vanguardia"? ¿Cuáles fueron las condiciones del medio que permitieron que se posicione como "vanguardista"?

En la concepción de Bourdieu, las luchas en el campo del arte representan distancias entre los estilos y se comprenden en términos de tiempo. Entonces, "Hacer *época* significa indisolublemente *hacer existir* una *nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, induciendo la diferencia, producir el tiempo" (Bourdieu, 1995:237). Desde esta acepción, nos referiremos a los dos eventos que promocionaron tanto a los artistas, como a la Galería Siglo XX. Así, la Anti-bienal de 1968 y el Anti-Salón de 1969, deben comprenderse como *nuevas posiciones* en el campo del arte que, mediante su rechazo al circuito, lograron ingresar en él autorizadamente.

En 1968, la Anti-Bienal implicó visibilizar mediáticamente a un conjunto de artistas que habían sido acogidos por la galería desde sus inicios, agrupados finalmente bajo el nombre de VAN: Vanguardia Artística Nacional [6]. En el catálogo de la muestra Arte Actual Ecuatoriano de 1966, se hablaba sobre la pintura de la nueva generación de artistas, en los siguientes términos: "El anhelo que la nutre halla su raigambre en el hombre, en la naturaleza universales, expresados con un lenguaje reciente, nuevo, y al mismo tiempo nutrido por su lugar de origen: América" (Mario León Meneses, 1966). De este modo, se buscaba una solución plástica al dilema propio-ajeno, asimilando las formas "universales" del lenguaje abstracto con los contenidos que apelaban a una identidad latinoamericana.

Esta visualidad renovada buscaba hacer frente al paradigma representacional del indigenismo y realismo social que había dominado desde los años treinta, pero también a un modo de ejercer la práctica cultural encarnada en el oficialismo. Para Wilson Hallo, estos artistas:

> *Sustentaban una política cultural comprometida con un humanismo americano, de hecho enfrentada a la política del establishment, o más bien, a la ausencia de una política real y congruente, que perseguía intereses ajenos a la obra estética en sí, preocupándose tan sólo de que esa cultura de servicio no fuera a modificar el statu quo de que se nutre la mediocridad oficial* (1977: 28).

Así, el hecho que permitió canalizar la crítica institucional fue la I Bienal de Quito (1968), convocada por Oswaldo Guayasamín, entonces presidente de la CCE. Este evento causó gran expectativa en el medio pues se percibía como la oportunidad

---

[6] En el catálogo de la muestra *Arte Ecuatoriano Actual* (1966) constan: Gilberto Almeida, Aníbal Villacís, Enrique Tábara, Hugo Cifuentes, Oswaldo Viteri, Theo Constante y Mario Müller. Exceptuando a los tres últimos artistas, el grupo VAN se completó con la presencia de Luis Molinari, León Ricaurte Miranda, Oswaldo Moreno y Guillermo Muriel.

de encaminar a la ciudad dentro del circuito internacional de arte. Sin embargo, sus parámetros correspondían a la visión inicial de la CCE, como se observa en dos afirmaciones de Benjamín Carrión, decidoras de la situación del campo cultural en ese momento. En primer lugar, se ubica desde el rol trascendental de lo cultural, desprendido de su *teoría de la pequeña gran nación*, que planteaba la posibilidad de que el país se convierta en una potencia cultural, ante sus carencias en los demás ámbitos. De este modo, dice:

> *Pero, sin duda alguna, es en las artes plásticas y las artesanías en lo que este pueblo se ha distinguido más, y ha alcanzado mayores grados de excelencia. El mestizaje, aún inconcluso, que acaso explica nuestro retardado proceso de integración nacional en lo político, en lo económico y, acaso, en lo social; porque aquí concursantes de la Bienal y visitantes ilustres, (…), se encontrarán ustedes con la miseria más degradante y cruel* [7].

En este contexto, Carrión elabora una trayectoria de las artes plásticas y le otorga un peso específico a Guayasamín, cuya pintura había sido apoyada asiduamente por la CCE:

> *Y en Quito, se siguió pintando siempre. Hoy mismo, allí veréis lo que se está pintando, dentro de todas las tendencias, pero con honradez y talento. Y, hasta llegar a la cumbre con Guayasamín, muchos nombres de gentes jóvenes, (…), se declaran a sí mismos el eje del universo y de la historia* (1968: S/N).

Un año antes, en 1967, el grupo VAN se había conformado y realizado un manifiesto condenando estos manejos institucionales, que fueron suprimidos del manifiesto definitivo de 1968. En diario El Tiempo se comentaba sobre cómo esta situación del campo de la pintura estaba atravesada por intereses personales:

> *Como la famosa Bienal tiene de telón de fondo a la figura de Guayasamín, los del grupo VAN están en la "edad de la ira". Por esta razón, sin mencionarlo, pero pintándolo muy claramente, dicen en su manifiesto que se han implantado ciertos mitos que "se han dedicado a la vergonzosa tarea de la auto propaganda" y a la utilización del "retratismo como modo de amasar fortuna"* (26 de enero del 1967).

Wilson Hallo también entendió este proceso como una postura anti-Guayasamín, por eso fue uno de los que cuestionó abiertamente su pintura y sus prácticas: *Su posición izquierdizante, que por momentos cuaja en dogmatismo, no tarda en desintegrarse de su vida real, lo que permite suponer que el dolor indígena no fue más que la leña de su arribismo* (1977: 9). Hallo valoraba los logros del realismo social, especialmente en la pintura de Eduardo Kingman, por lo que más adelante afirma que otros artistas del periodo: *han resultado víctimas de una política de desmesurado apoyo -a nivel estatal- a la sola figura de Guayasamín.* Entonces propone: *para superar estos vicios que llevaron a la frustración a muchos de nuestros principales talentos,* […], *es preciso aprender a manejar la cultura con un criterio de empresa* (1977: 11).

---

[7] Benjamín Carrión, *Catálogo de la exposición de la Primera Bienal de Quito*, Quito, Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, S/N.

El proyecto de *empresa* de mercado del arte que buscó construir la Galería Siglo XX, recibió apoyo de Marta Traba, una teórica argentina poderosa del circuito regional. Su acercamiento al arte moderno ecuatoriano estuvo influenciado por su relación con Wilson Hallo, a quien calificó como "crítico" en su nombrado estudio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973). Los comentarios de Traba, enunciados desde una resistencia latinoamericana, alentaban particularmente la pintura de Enrique Tábara y anulaban por completo el mito que Oswaldo Guayasamín representaba en el imaginario colectivo. Esto corroboró la necesidad y valía de una nueva generación de artistas que abordan la identidad desde un espacio de representación diferente, aunque sin deslindarse de lo indígena.

En esta dirección, el grupo VAN desarrolló un Manifiesto que fue producto de reuniones y conversatorios entre artistas y, eventualmente, con la presencia de Wilson Hallo. La imagen del grupo, realizada por el artista Hugo Cifuentes, los mostraba de espaldas y caminando juntos hacia adelante, canalizando tanto la crítica institucional como la noción de vanguardia. El Manifiesto localizaba en la "inautenticidad cultural" un problema base, por ello, como antecedente, se afirmaban: *testigos de que las manifestaciones culturales han llegado a límites vergonzosos de enajenación e inautenticidad, con la consciente o inconsciente colaboración de los gobiernos, instituciones culturales y artísticas en general*. Así, la acción del VAN tenía el objetivo de afianzar una "cultura propia" y acortar el distanciamiento del arte con el público, para lograr un "contacto más directo con el hombre común".

Su propuesta alentaba "la necesidad de un lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras". En las artes plásticas, esto significaba "nuevos ordenes de visión que sobrepasen lo formal establecido". Además, esta vanguardia se concebía nacionalista, por eso : *conlleva la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues sólo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a una proyección universal* (El Tiempo, 4 de abril de 1968). Este posicionamiento pretendía una solución a las complejidades de los contextos de producción y circulación del arte en términos de un "nuevo lenguaje", expresando su confianza en las innovaciones formales del modernismo, pero también en la posibilidad de apropiación local de éste.



ARTISTAS QUE OBTUVIERON PREMIOS

En el Salón de Julio de Guayaquil que acaba de inaugurarse en la ciudad de Guayaquil, han sido premiados cinco miembros del grupo de artistas denominado V.A.N. Los premiados son, en Pintura: Enrique Tábara, Ricaurte Miranda, Hugo Cifuentes, Aníbal Villacís y en Escultura, Oswaldo Moreno Heredia. En la gráfica vemos a los integrantes del Grupo V.A.N., de izquierda a derecha: Aníbal Villacís, Ricaurte Miranda, Luis Molinari, Enrique Tábara, Wilson Hallo, Director de la Galería Siglo 20; Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno H. y Hugo Cifuentes.

El Grupo VAN con Wilson Hallo (El Comercio, 28 de julio de 1967)



El Grupo VAN (El Tiempo, 4 de abril de 1968)

La Anti-Bienal se mostró en el Museo Municipal y en la Galería Siglo XX, con una gran cantidad de obras que sorprendieron positivamente a la crítica:

> *Hay muchas obras en esta muestra que pueden parecer burla o tomadura de pelo. Hay, por ejemplo, un tanque de servicio higiénico en el que el visitante debe tirar la cadena y ve surgir por arriba un hombrecito; hay una obra que se titula "Pite y Pase" y tiene, efectivamente, una bocina que suena -¡Y cómo!-; hay muñecos, fantoches, hay lo grotesco, la figurita que se aparece por arriba del cuadro y le saca la lengua al serio espectador. ¿Qué han pretendido con todo esto los expositores del VAN? Salta a la vista que hay un rechazo a la seriedad burguesa a la falsedad oficial. Pero hay más: hay un espíritu de búsqueda* (El tiempo, abril de 1968).

Esta actitud de rechazo a la "falsedad oficial" fue captada rápidamente, pues un jurado internacional de la Bienal consideró a uno de los anti-bienalistas como ganador seguro del concurso oficial. Sin embargo, la Anti-Bienal se proyectó socialmente, generando un espacio de discusión sobre el estado de las artes plásticas, realizando varios debates que fueron incluso televisados. En la Galería Siglo XX, que principalmente era una plataforma de mercado, se acogió también esta posibilidad de diálogo en mesas redondas. De estas discusiones, una de las más importantes fue en torno a la existencia o no de un arte nacional. En este sentido, y evidenciando la pervivencia de un imaginario localista y guayasaminesco, los críticos expresaron: *Habríamos deseado que la exposición del VAN nos presente una plástica más ecuatoriana, más enraizada en el país* (El Tiempo, 4 de abril del 1968).

Ante la eminente disolución del VAN por necesidad de consolidación autoral de sus miembros, en 1969 Wilson Hallo, mediante la Galería Siglo XX, buscó auspiciar a un nuevo grupo participando en la organización del Anti-salón de los Cuatro Mosqueteros [8]. A diferencia del grupo VAN, que contaba con la participación de Hugo Cifuentes, reconocido intelectual del grupo, de Enrique Tábara y Aníbal Villacís que venían con un bagaje de España, los Mosqueteros eran muy jóvenes y habían salido

[8] Los Cuatro Mosqueteros fueron los artistas Washington Iza, Ramiro Jácome, Nelson Román y José Unda, quienes trabajaron con el pintor español Manuel Viola en su estadía en el país.

recién de la Escuela de Bellas Artes que, a pesar de sus reformas, era tradicionalista. Ante las carencias de la academia, la influencia de Wilson Hallo y los artistas Manuel Viola y Silvio Benedetto fue decisiva, pues los relacionó con los debates del mundo del arte en un circuito internacional y con la posibilidad de introducirse en el mercado del arte [9].

La experiencia de la Anti-Bienal y sus réditos en visibilidad pública, fueron un camino para el Anti-Salón, que buscaba hacer frente al I Salón de Vanguardia de Guayaquil, realizado en mayo del 1969. De este modo, el Anti-salón fue un espacio de posicionamiento exitoso de una nueva visualidad: la neofigurativa, sugerida en la deformación del cuerpo de los artistas en el afiche promocional del evento. El rol de Wilson Hallo en la gestación de esta propuesta artística es reconocido por el artista Ramiro Jácome, a quien en el texto se hace referencia como señor H:

> *Una rápida ojeada de la historia personal de los llamados "Mosqueteros", que como sus homónimos franceses éramos también cuatro, y en el caso local hasta cuatro y medio, considerando la injerencia y apoyo inicial del mentor, auspiciador y marchante, el joven señor H, experimentado y hábil promotor, y al que por su entusiasmo únicamente le faltó la habilidad de usar el pincel para contarse entre uno de nosotros* [10].

El Anti-Salón surgió como respuesta a la inadmisión de los Mosqueteros al Salón, lo que provocó una crítica sobre el manejo corrupto de los concursos. Con esta motivación, Hallo ideó una plataforma de exhibición que consistió en acudir a Guayaquil y presentar esta problemática mediante una serie de acciones: un paseo por el centro de la ciudad en una carreta guiada por un burro, intervención con consignas escritas en los muros: *prefiero no pintar que pintar pendejadas, abajo la prostitución en el arte, primero la vida después el arte, la mediocridad es la estética del cansancio*, razón por la que fueron detenidos y llevados a la cárcel. La exhibición se realizó en el solar donde se construiría el Hotel Continental, frente al Salón. El día de su inauguración, ingresaron con un shamán indígena shuar que tenía la consigna de *sacar los maleficios* (El Tiempo, 3 de junio de 1969).

En este sentido, Jácome recuerda las cualidades de Wilson Hallo para captar la atención del medio y nuevamente acudir a la noción moderna de vanguardia:

> *Apelar a la novedad y sorpresa era otra de las maquinaciones del señor H. quien bien conocía el lenguaje de la inducción. La idea de despertar a la gente de su habitual letargo frente al fenómeno artístico, por aquellos medios carna-*

---

[9] En este contacto internacional, existieron propuestas determinantes como el "Manifiesto de arte en la calle" del artista italo-argentino Silvio Benedetto (1938), que fue editado a finales de 1968 por la Galería Siglo XX, estableciéndose como referente para los discursos que se articularon en torno a los artistas jóvenes. El eje del Manifiesto era llevar al espacio público distintas manifestaciones artísticas mediante carteles para que "sea comprendido como un diálogo directo con el público y como un medio de comunicación entre los hombres" (Benedetto, 1968).
Otro debate impulsado por Wilson Hallo incitó, además, a un arte participativo del que resultó un mural colectivo realizado en el convento de la Merced.
[10] Ramiro Jácome, en Hernán Rodríguez Castelo y Ramiro Jácome, *Los Cuatro Mosqueteros*, Quito, Ediciones Fundación Cultural Exedra, 1993, pp. 50

valescos, tenía según su criterio que ver con la naturaleza festiva del medio, siempre ávido de rendirle culto a la disipación. De suerte que el plato ofrecido era nuevo y sonaba distinto: ¡Aquí estamos, saboreen la vanguardia! ¡Aquí está el ANTISALON! […] (1993:62)

Para la crítica, esta exhibición que fue llevada también a la Galería Siglo XX, era"el verdadero Salón de Mayo" y se reconocía la audacia de Wilson Hallo como gestor del evento. En una entrevista para diario El Comercio, los artistas expresaban la intención de su acción: *no buscamos la fama ni tampoco la 'fórmula' para vender constantemente nuestros cuadros. Queremos identificarnos lealmente con el hombre y llevar ese mensaje a todo el mundo. En definitiva, intentamos 'des cosificar' al hombre* (El Comercio, junio de 1969). Este propósito correspondía con sus planteamientos individuales:

> *El uno concibe su temática como "la agresión de todo contra el mínimo intento humano", el otro cual "una América aún en estado fetal que busca su propia y definitiva formación", el tercero como "una necesidad implacable de volver al Hombre" y, el último como "un imperativo de expresarse más decente y directamente"* (El Comercio, junio de 1969).



Afiche del Anti-Salón de los Mosqueteros (1969)

El discurso de los Mosqueteros y el Anti-Salón rechazaba la mercantilización de la propuesta artística, cuestionando la "carrera de caballos" en la que se habían convertido los concursos. De este modo, su resistencia a encontrar una "fórmula" para vender, establecía una tensión entre el mercado y el discurso existencial de des-cosificación. Posteriormente, y como consecuencia del mercado movilizado inicialmente por la Galería Siglo XX, estos artistas ingresaron en las colecciones públicas, ocupando un lugar privilegiado en las narrativas del arte moderno local. Al igual que el Grupo VAN, los Mosqueteros trabajaron colectivamente por un corto tiempo. Sin embargo, en lo posterior, sus participaciones en eventos contra el oficialismo contribuyeron a establecer nuevas presencias individuales y comerciales.

En retrospectiva, en una entrevista para el diario El Tiempo del 7 de octubre de 1979, Wilson Hallo afirmaba que los mayores logros de la Galería Siglo XX fueron el impulso al Grupo VAN y a los Cuatro Mosqueteros. Sin embargo, observaba también que estos colectivos no trascendieron por *falta de formación individual y consistencia ideológica*, así las rupturas fueron absorbidas por una búsqueda autoral, ingresando a los circuitos legitimados y, a la vez, en el mercado de arte más próspero en la historia ecuatoriana.

Identidad

Las actividades de la Galería Siglo XX no se centraron exclusivamente en la realización de exhibiciones, sino que se produjeron investigaciones de corte antropológico en diálogo con el arte moderno [11]. Este caso ejemplifica los modos en que el arte moderno ecuatoriano se construyó, a partir de los discursos de la antropología, como forma autorizada de expresar una identidad.

La relación que se estableció entre el arte moderno, lo popular y lo precolombino, tuvo como eje la pregunta por la autenticidad de la identidad local y su vinculación a un discurso sobre la etnicidad. Así, la cultura material, tanto en arqueología como en folklore, adquirió importancia para las instituciones culturales y generó un fuerte mercado. En la Galería, Siglo XX, Wilson Hallo y María Inés González del Real adquirieron sus propias colecciones y fueron intermediarios en su comercialización.

La vinculación que estos galeristas-coleccionistas realizaron entre objetos de distinta procedencia, puede entenderse como un tráfico entre las disciplinas del arte y la antropología (Clifford, 1995). De esta manera, sus prácticas están permeadas por un *modus operandi* del arte moderno occidental que, desde principios del siglo XX, se redefinió a partir de su apropiación de los objetos no occidentales bajo discursos de exotismo. En este sentido, para Clifford, es necesario considerar al *arte* como una categoría intemporal construida y una reclasificación occidental de los objetos en procesos de colonialismo, desarrollada complementariamente con los discursos de la antropología:

[11] A mediados de la década del setenta, y en vinculación directa con la galería, dicha línea investigativa se cobijó bajo el sello de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes. Se colaboró ocasionalmente con científicos sociales.

Desde los años iniciales del modernismo y la antropología cultural, los objetos no occidentales han encontrado un "hogar" ya sea en los discursos e instituciones del arte o en los de la antropología. Los dos dominios han excluido y confirmado al otro, disputándose ingeniosamente el derecho a contextualizar y representar esos objetos. (…) Ambos discursos presuponen un mundo primitivo con necesidad de preservación, redención y representación [12].

En nuestro caso, esta apropiación construyó una noción de identidad cultural, sustentada en el proyecto ideológico y el mercado del arte. De esta manera, piezas arqueológicas y de cultura popular eran llevadas al mundo del arte moderno, para ser apreciadas y comercializadas dentro sus parámetros. Sin embargo, las relaciones que se establecieron entre arte y antropología funcionaban para construir un argumento sobre la "cultura", como una totalidad que engloba las manifestaciones del ser humano.

Por ejemplo, la propuesta del "Precolombinismo", a la que se adhirieron algunos miembros del VAN y que se materializó como pintura abstracta con alusiones a los signos y simbologías precolombinas, evidencia una forma moderna de apropiación de objetos y significados de la arqueología. En este sentido, se planteó como un tipo de representación que podía referirse legítimamente a la identidad desde lo indígena, haciendo frente al realismo social. Así, Wilson Hallo comentaba sobre la inspiración precolombina, desde la obra de Enrique Tábara y Aníbal Villacís:

Pero no se quedan en logros esteticistas, sino que buscan a través de esta plástica una urgente comunicación con una sociedad que indaga por una identidad, por vertientes que no guardan ya parentesco alguno con el realismo socialista de los años anteriores. Se trata más bien de una estética de la marginalidad que no se acantona en deprimentes retratos de marginados, sino que busca captar su riqueza específica, valores culturales y humanos durante muchos siglos negados por una tradición falsa, como es la tradición del conquistador. No se trata de despertar la compasión por los oprimidos, sino la fe en su lenguaje y, sobretodo, en su mensaje (1977: 24).

Este contrapeso a los "deprimentes retratos de marginados" mediante un discurso anticolonial, dirigió el interés de la Galería Siglo XX a investigaciones de los objetos precolombinos que conformaban la colección de sus propietarios. En 1972, con la llegada del artista catalán Moisés Villelia y su pronta relación con la galería, se inició una línea de investigaciones estéticas que culminó con la muestra *Cajuru: la máscara* [13]; éstas se centraron en el diseño y desarrollo matemático como forma de escritura de los sellos precolombinos. Para la muestra, esta información se complementó con máscaras arqueológicas, máscaras populares y otras realizadas por artistas modernos. Como se observa en la portada del catálogo, existe una intención modernista por aproximarse desde la estética a lo primitivo, mediante una secuencia de objetos de distinta procedencia temporal pero aglutinados desde una lógica lineal.

---

[12] James Cliford, *Dilemas de la Cultura. Antropología, Literatura y Arte en la perspectiva posmoderna,* Madrid, Editorial Gedisa, 1995, pp. 240.

[13] En estas investigaciones estéticas, que se desarrollaron durante dos años, participaron Moisés Villelia y María Inés González de Real; además trabajaron como dibujantes para la reproducción de los diseños precolombinos los artistas Ramiro Jácome, Nelson Román, José Unda y Washington Iza. Además de la exhibición realizada en la Galería Siglo XX que estaba compuesta por máscaras precolombinas, populares y de arte moderno, se editó un libro de poesía visual (1973) empleando los levantamientos gráficos de sellos precolombinos.



Portada del catálogo de la muestra "Cajuru: la máscara"(1973)

Esta muestra, por su relación con la "búsqueda de las raíces de nuestra cultura", fue recogida con interés por la prensa que se preguntaba: *¿De qué fuentes primigenias nace nuestra visión y nuestros modos expresivos? ¿En qué grado somos auténticos? ¿Podemos hablar de autenticidad cultural y artística?* (El comercio, 7 de mayo 1973). Así, en su entrevista a Wilson Hallo, éste decía haber rastreado *una actitud clara de continuidad plástica*. De este modo, la teoría de continuidad cultural permitía aludir a una memoria histórica presente en la sociedad contemporánea, que tenía fines reivindicativos para el latinoamericanismo. Entonces proponía *romper con esa actitud de permanente de mimetismo en las manifestaciones culturales de América, producto de su situación colonial anterior y de dependencia actual*, y su argumento continuaba:

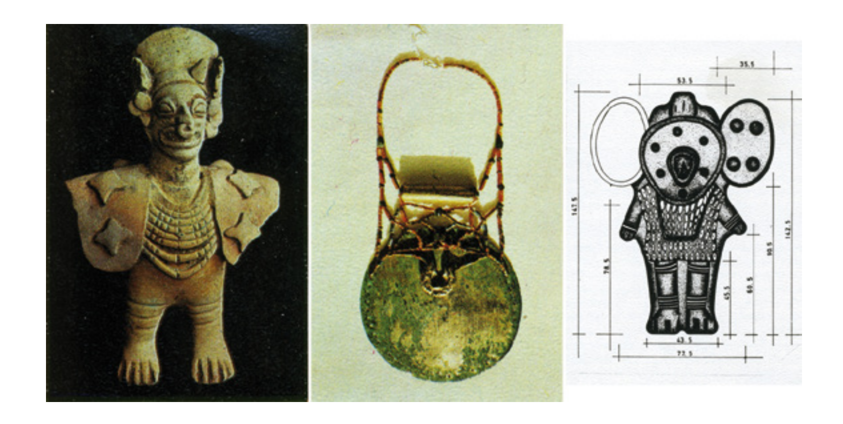
> *Partimos de las sobrevivencias indígenas actuales para llegar a la referencia arqueológica y cerrar el círculo, dinamizando pilares de nuestro desarrollo cultural. Se nos acusará de "elucubradores", pero si la ciencia no parte de supuestos nunca alcanzaría la dinamia que siempre la ha movilizado. No queremos tampoco convertirnos en archiveros de rasgos y comportamientos culturales en vías de desaparición, sino dinamizar la búsqueda de una personalidad cultural, además de proporcionar material a los creadores y artistas* [14].

En este último aspecto, la línea investigativa de la Galería Siglo XX incidió en las obras de varios artistas, empezando por María Inés González del Real quien, hasta la actualidad, ha continuado profundizando su conocimiento sobre el diseño precolombino. En el catálogo de la muestra de María Inés, denominada *Ilumán,* se muestran estos referentes directos de cultura material precolombina que influyeron en su producción de joyería. Sobre la propuesta ella afirmaba:

> *Quiero con mis formas, atisbar en el esplendoroso mundo de estas antiguas culturas, por medio de soluciones estéticas que resaltan la línea única y el equilibrio perfecto de los colores (…) Todo este trabajo se plasma en una búsqueda, un intento de llegar a la verdadera dimensión de su identidad, desarrollando un lenguaje de las formas, tan severamente presente en los sellos de la cultura Quitu-Cara (1974: s/n).*

---

[14] Wilson Hallo, *Catálogo de la Exposición Cajuro, La Máscara*, Quito, Ediciones Galería Siglo XX, Fundación Hallo, Mayo de 1973, solapa.



Catálogo de María Inés Illumán, tierra de brujos (1974)

Como artista, María Inés buscaba conectar sus conocimientos con un pasado lejano, que podía ser traído al presente desde la universalidad de la categoría "arte". Sin embargo, según Wilson Hallo, la validez de esta obra radicaba en hablar desde un lugar de enunciación latinoamericano y descolonizado:

> *La visualización del mundo indígena, desde sus inicios estuvo viciada de falta de objetividad. Ha sido propia de ojos aculturados por criterios occidentales que han distorsionado la verdad, pues nunca comprendieron que nuestra cultura es diferente y una opción también válida para ubicar y posibilitar otros polos de desarrollo de la humanidad* (1974: S/N).



Afiche de la muestra de Washington Iza(1974)

Otro ejemplo de los puentes que tendió la investigación antropológica con el arte moderno, fue la obra de Washington Iza. Su experiencia como dibujante en la investigación del diseño precolombino, le facilitó un repertorio de imágenes de referencia precolombina con el cual desarrolló una propuesta pictórica en 1974. Esta muestra contó con el apoyo de la crítica, que valoró el respaldo investigativo como

argumento estético. En una reseña de la muestra, uno de los críticos reflexionaba: *Tan hermosos resultados nos mueven a pensar que alguna vez, en cualquiera de los palacios incas o en las más preciosas artesanías o adornos, habrán podido hallarse cosas tan finas: ¿Por qué no podemos pensarlo si Iza ha hecho esto a partir de los vestigios?* (El Tiempo, 10 de octubre de 1974). Esta especulación sobre el pasado, en términos de belleza, evidencia un tipo de mirada occidentalizada que pretendía posicionar lo local a partir del canon eurocéntrico.

El recorrido de las propuestas de arte moderno ecuatoriano manejadas por la Galería Siglo XX, evidencia la centralidad del discurso de la identidad vinculada al indígena como un "otro" ancestral que debía ser recolectado, apropiado y que permitía consolidar una reivindicación americana. De este modo, en términos de representación, se ejecutan rupturas formales mediante nuevos lenguajes amparados por la noción de vanguardia, pero se mantiene una mirada estética y moderna sobre la etnicidad como sustancia de la identidad.

En conclusión, ante la crisis de la institucionalidad de la CCE, la carencia de políticas culturales concretas, el enfoque inicial del BCE orientado a la arqueología y al arte colonial, las galerías tomaron importancia en la dinamización de un movimiento de arte moderno en relación con los debates de la antropología. De este modo, vemos que desde iniciativas privadas como la Galería Siglo XX, se participó en la construcción del gusto nacional, estableciendo diálogos con la necesidad de representar las "comunidades imaginadas" y privilegiando objetos y discursos que enuncien una identidad ecuatoriana.

catálogo



Niño y Obispo, Hugo Cifuentes, fotografía objeto, 1968, colección Fundación Hallo



Homenaje a Ana Frank, Oswaldo Moreno, collage, fotografía y tinta, 1968, colección Josefina Hallo



Informal número 1, Oswaldo Moreno, collage, fotografía y tinta, 1979, colección Ministerio de Cultura

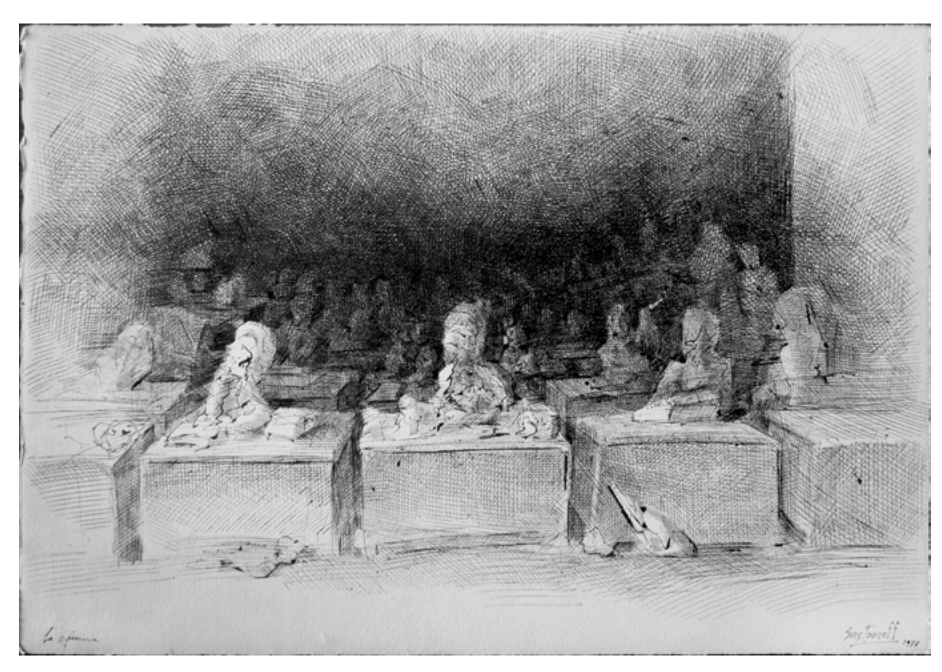


Informal número 2, Oswaldo Moreno, collage, fotografía y tinta, 1979, colección Ministerio de Cultura

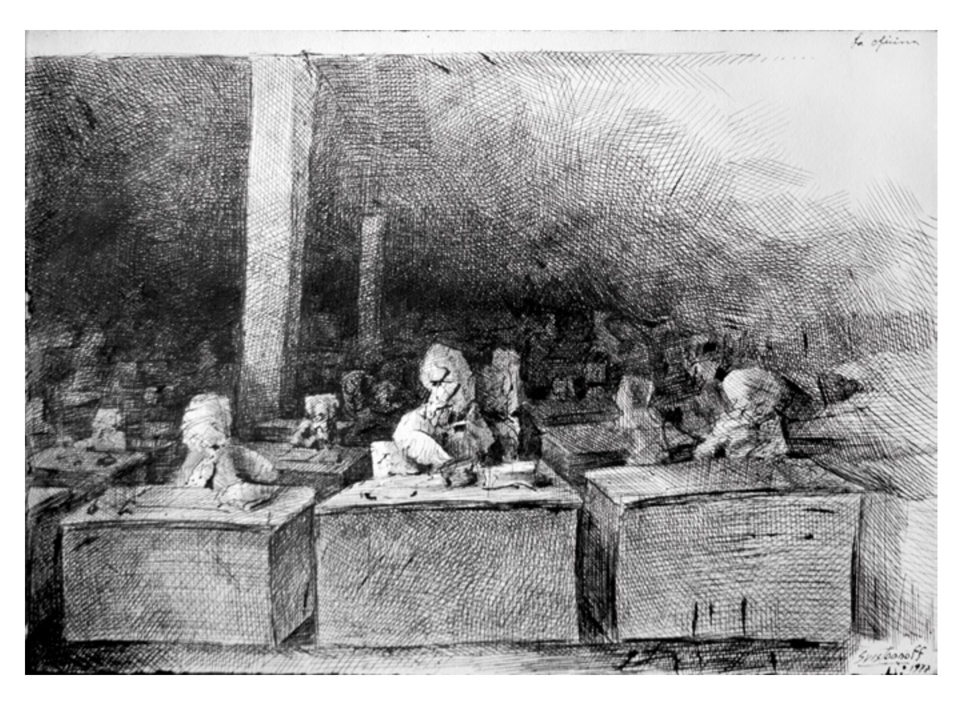
Luz en la construcción, Nicolás Svistoonoff, óleo sobre lino, 1978, colección del artista.



Grupo, Nicolás Svistoonoff, óleo sobre lino, 1978, colección del artista.



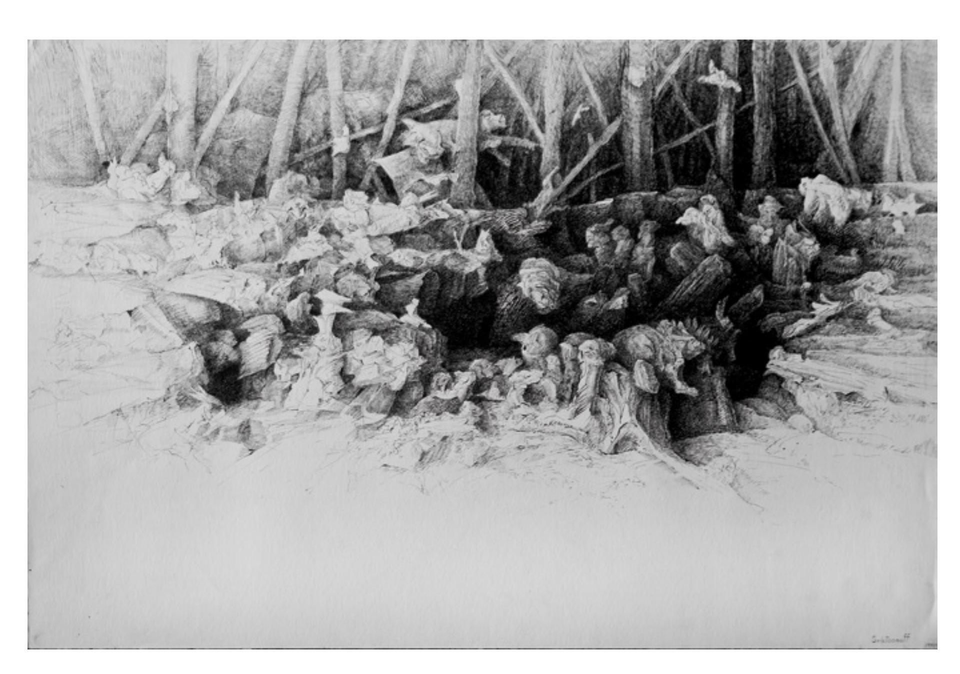
Oficina 1, Nicolás Svistoonoff, tinta sobre papel, 1979, colección del artista.



Oficina 2, Nicolás Svistoonoff, tinta sobre papel, 1979, colección del artista.



S/T, Nicolás Svistoonoff, tinta sobre papel, 1966, colección del artista.



Profundidad, Nicolás Svistoonoff, tinta sobre papel, 1973, colección del artista.



La noche de sagitario, Carlos Viver, aguafuerte en sepia, S/F, colección Ministerio de Cultura.



Tres personajes que yo conozco, Carlos Viver, aguafuerte en sepia, 1982, colección Ministerio de Cultura.



El circo, Carlos Viver, aguafuerte en sepia, S/F, colección Ministerio de Cultura.



Tiro al blanco al pájaro rojo, Carlos Viver, óleo sobre madera, 1978, colección Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión



Neofigurativo, Hernán Zúñiga, acrílico sobre cartulina, 1978, colección Ministerio de Cultura.



Neofigurativo, Hernán Zúñiga, acrílico sobre cartulina, 1978, colección Ministerio de Cultura.



Neofigurativo, Hernán Zúñiga, acrílico sobre cartulina, 1978, colección Ministerio de Cultura.



Crónicas de patios interiores, Hernán Zúñiga, óleo sobre lienzo, 1979, colección Ministerio de Cultura.



Retrato de mujer, Juan Villafuerte, témpera sobre cartulina, 1966, colección Ministerio de Cultura.



Vuelo libre, Juan Villafuerte, témpera sobre cartulina, 1969, colección Ministerio de Cultura.



La tienda de los gitanos, León Ricaurte, aguada y tinta sobre cartulina, 1976, colección Ministerio de Cultura.



Odalisca, León Ricaurte, aguada y tinta sobre cartulina, S/F, colección Ministerio de Cultura.



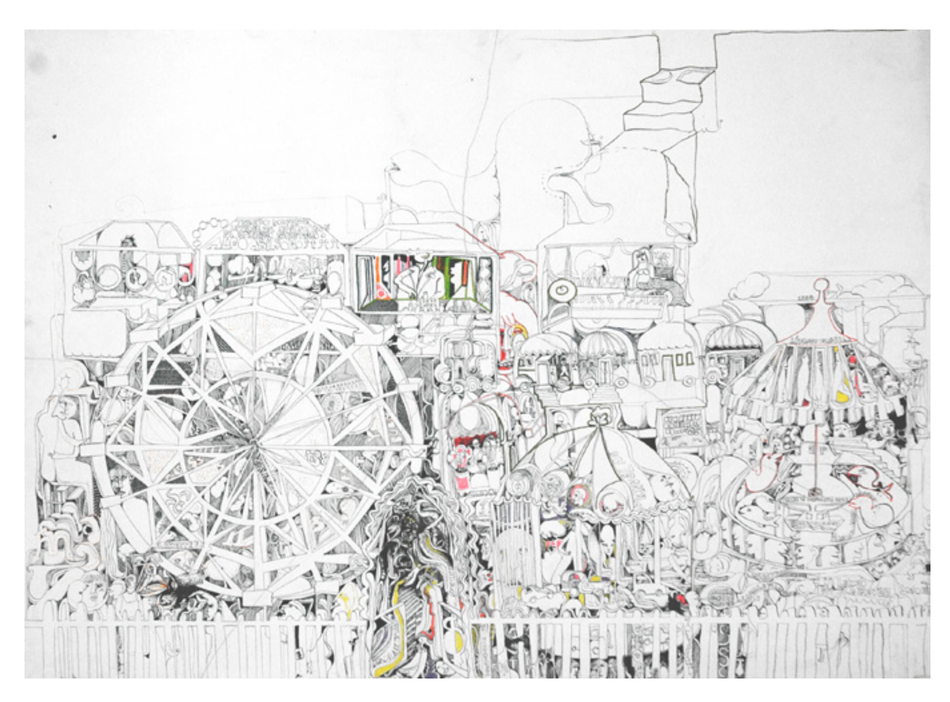
S/T, Guillermo Muriel, tinta sobre papel, S/F, colección Fundación Hallo.



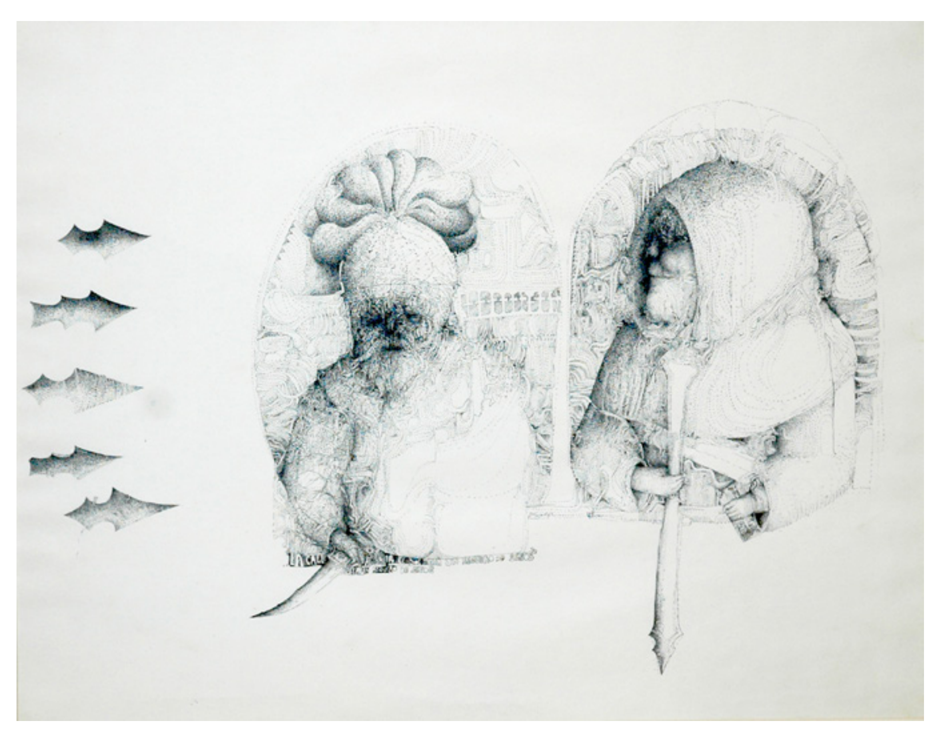
S/T, Guillermo Muriel, prueba litográfica, S/F, colección Fundación Hallo.



Estudio n. 1, Eda Muñoz, óleo sobre cartulina, S/F, colección Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión



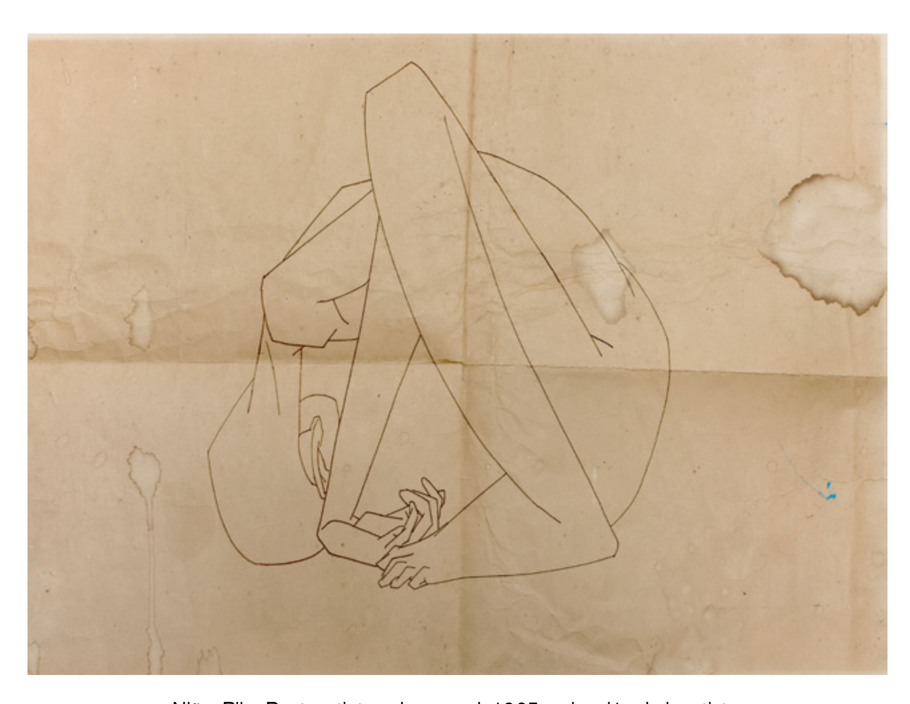
Parque de diversiones, Miguel Varea, lápiz de cera sobre cartulina, 1978, colección Ministerio de Cultura.



S/T, Miguel Varea, plumilla sobre cartulina, 1980, colección Ministerio de Cultura.



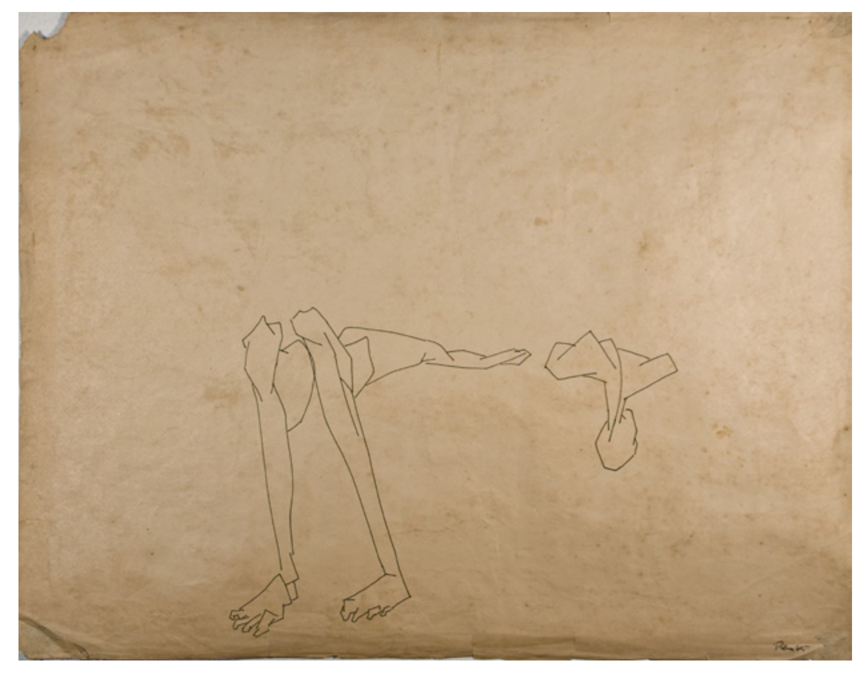
El tiempo, Pilar Bustos, tinta sobre papel, 1965, colección de la artista.



Niño, Pilar Bustos, tinta sobre papel, 1965, colección de la artista.



Pareja, Pilar Bustos, tinta sobre papel, 1965, colección de la artista.



S/T, Pilar Bustos, tinta sobre papel, 1965, colección de la artista.



Sobre la danza, Pilar Bustos, tinta sobre papel, 1965, colección de la artista.



S/T, José Unda/Nelsón Román, acrílico sobre lienzo, 1969, colección Fundación Hallo.



S/T, José Unda/Nelson Román/Ramiro Jácome/Washington Iza, tinta sobre papel, S/F, colección Fundación Hallo



S/T, José Unda/Nelson Román/Ramiro Jácome/Washington Iza, acrílico sobre cartulina, S/F, colección Fundación Hallo



Mural, José Unda/Nelson Román/Ramiro Jácome/Washington Iza, mixta sobre madera, 1968, colección Fundación Hallo





Composición, Washington Iza, témpera sobre cartulina, 1971,
colección Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión



Figuras, José Unda, técnica mixta sobre lienzo, 1969, colección María Inés González del Real



S/T, Washington Iza, tinta sobre papel, 1969, colección Fundación Hallo



S/T, Atribuido a Washington Iza, témpera sobre cartulina, 1969, colección Fundación Hallo



La rentera, Carlos Rosero, técnica mixta sobre lienzo, 1977, colección Ministerio de Cultura



Homenaje a César Dávila Andrade, Nelson Román, técnica mixta sobre lienzo, 1972, colección Ministerio de Cultura



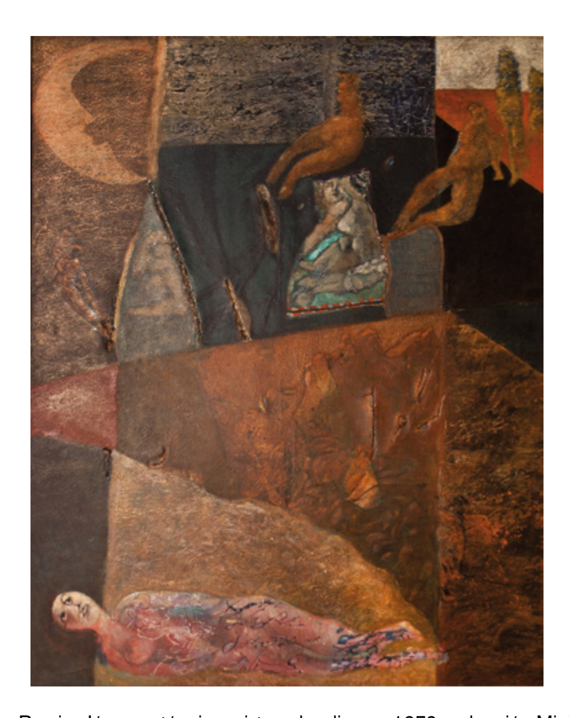
Personajes antropomorfos de la serie Huairapamushcas, Nelson Román, técnica mixta sobre papel, 1975, colección del artista



Personajes antropomorfos de la serie Huairapamushcas, Nelson Román, técnica mixta sobre papel, 1975, colección del artista



Embrujo nocturno, Ramiro Jácome, técnica mixta sobre lienzo, 1978, colección Ministerio de Cultura



Venus de la Tolita, Ramiro Jácome, técnica mixta sobre lienzo, 1979, colección Ministerio de Cultura



Hombre, Oswaldo Viteri, acrílico sobre lienzo, 1963, colección Ministerio de Cultura



¿Algún penitente silencio siniestro, tu acaso lo escuchas?, Oswaldo Viteri, técnica mixta sobre madera, 1977, colección Ministerio de Cultura

bibliografía

• Acha, Juan, *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*, en Juan Acha y Nelson Osorio, *Crítica y Ciencia Social en América Latina*, Caracas, Ed. Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, mínima, serie blanca, N. 5, 1984

• AEAJE, Carta al Presidente de la Casa de la Cultura, en Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos*, en *Tzanzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008.

o Folleto correspondiente al Segundo Congreso de la AEAJE celebrado en Quito en del 22 al 24 de mayo de 1965, Ambato, Ed. Pio XII, 1965, en Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos*, en *Tzanzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008.

• Agamben, Giorgio, *Lo abierto*, Lo Abierto, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2002.

• Amor, Mónica, *El cuerpo sincrético*, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994.

• Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas reflexiones sobre el surgimiento y difusión del nacionalismo*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1993.

• Anónimos:

o *Censura y defensa de la 1 Bienal de Quito hiciéronse en el coloquio realizado ayer*, en El Comercio, 7 de abril de 1968, en Susana Freire, Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos, en Tzanzismo: tierno e insolente, Quito, Libresa, 2008.

o Catálogo de la exposición: Iza, Jácome, Román, Unda, correspondiente al Antisalón llevada a cabo en Guayaquil por el I Salón de Vanguardia, Quito, Galería siglo XX, junio de 1969.

• Arestizábal, Irma, *La figuración*, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX, Madrid*, Manuales de Arte Cátedra, 1997.

• Balladares, Marcia, Ramiro Jácome y el grupo de los Cuatro Mosqueteros, (1969-1972), Quito, Tesis Diplomado Superior en Arte, Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, dirigida por Ana Rodríguez, 2009.

• Bacon, Francis en David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ed. Poligráfica, 1977.

• Baumann, Christoph, *¿Cómo generar creatividad?*, en Difusión Cultural No. 7, los creadores y la crítica, Quito, Ed. Banco Central del Ecuador, mayo, 1988.

• Benedetto, Silvio, Manifiesto, Quito, impreso por la Galería Siglo XX como hoja volante, 1968.

o *En un café de Quito*, en el Catálogo de la exposición *Benedetto*, Quito, Galería siglo XX, noviembre de 1968.

• Bourdieu, Pierre, *Las Reglas del Arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

• Bravomalo, Cesar, 1978, Documento del archivo del museo del Banco Central del Ecuador, hoy Ministerio de Cultura.

• Brea, José Luis *Retóricas de la resistencia: una introducción (la ponencia de los estudios críticos frente al triunfante "capitalismo antihegemónico")*, Revista Estudios visuales, No. 7, Murcia, ed. CENDEAC, enero de 2010.

• Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983. En Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, Paidos, Barcelona, 1987.

• Buchloh, Benjamín H. D., 1925 b, en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buloche, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad*, postmodernidad, Madrid, Ed. Akal, 2006.

• Cadena, Nieto, *Estas palabras no tienen ninguna heroicidad*, en *De buenas a primeras*, Guayaquil, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

• Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Catálogo de la Primera Bienal de Quito*, ediciones Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1968.

• Chacón, Alfredo, *La semiología, nueva ciencia de los signos (1965)*, en *Ensayos de crítica cultural*, serie crítica cultural, Galería de Arte Nacional, Caracas, Ed. Arte, 1982, pp. 47-48.

o Contra la dependencia (1973) Caracas, Ed. Monte Ávila, *Sobre la integración socialista de ciencia, política y cultura* (1975), en *Cultura y Dependencia*, Caracas, Ed. Monte Ávila.

• Claudine, Anne, *Las "políticas culturales" en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado*, en *Ecuador Debate, Cultura y política*, Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP, N. 81, diciembre 2010.

• Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Madrid, Editorial Gedisa, 1995.

• Cueva, Agustín, Entre la Ira y la Esperanza, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay, 1981.

o *La cultura de la crisis*, en Revista Difusión Cultural, Quito, Banco Central del Ecuador, 19XX.

• Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, Paidos, Barcelona, 1987.

o *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*, en *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, 26 cine, ed. Paidos comunicación, Barcelona, 2004.

• Didi Huberman, George, *El gesto fantasma*, en Acto, revista de pensamiento artístico contemporáneo, No. 4, Santa Cruz de Tenerife, Acto ediciones, Universidad de la Laguna, 2008.

• Eco, Umberto, *Prólogo*, en Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Ed. Cátedra, signo e imagen, 1999 (1987),

• Estrella, Ulises, *Ecuador 1962*, en Revista Pucuna No. 2, Quito, enero de 1963

o *Los tzánzicos, poesía de la indignación*, en Testimonio, Revista Hispanoamérica, Año 1, No. 3, 1973, en línea http://www.jstor.org/pss/20541157, 1 de junio de 2011.

• Espartaco, Carlos, *Neo-figuración*, en *Jornadas de la Crítica 84*, asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984.

• García Canclini, Néstor, *Introducción a las políticas culturales y crisis del desarrollo: un balance en América Latina*, en *Las políticas culturales en América Latina*, 1987, pp. 27; en Hernán Ibarra, *Las cambiantes concepciones de las políticas culturales*, en Revista Debate, Quito, Centro Andino de Acción popular, Diciembre, 2010.

• García Moreno, Beatrice, *De cómo la arquitectura y el cuerpo humano son inseparables*, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994.

• Gil, Javier, *El cuerpo del Arte*, Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Ed. 19, 1994.

• Glunberg, Jorge, *Nueva Imagen III*, en *Jornadas de la Crítica 84*, asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984.

• Hallo, Wilson, Catálogo de la exposición *Cajuru, La Máscara*, Quito, Galería Siglo XX, Fundación Hallo, mayo de 1973.

o *Monografía de Enrique Tábara*, editada por la Galería Siglo XX, en Catálogo *Tábara*, Quito, Galería Siglo XX, diciembre de 1975.
o *75 años de pintura en el Ecuador*, Quito, Ediciones Galería Siglo XX, 1977.

• Hart, Armando, *La educación estética, informe presentado en la reunión de Ministros de los países socialistas*, en Ariel Birmani, Comp., *Políticas culturales y liberación en América Latina, culturas sociedad*, Buenos Aires, Ed. Dialéctica, 1988.

• Hughes, Robert *Francis Bacon*, en A toda crítica, *Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Ed. Anagrama, Colección argumentos, 1992 (1987).

• Ibarra, Hernán, *Las cambiantes concepciones de las políticas culturales*, en Revista Debate, Quito, Centro Andino de Acción popular, Diciembre, 2010

o Entrevista que Hernán Ibarra realiza a Ulises Estrella, que se publica en Alicia Ortega, *El radicalismo de los tzánzicos*, en *Sartre y nosotros*, Quito, Ed. Universidad Andina Simón Bolívar, El Conejo, 2007.

• Jácome, Ramiro, *Un bosquejo sobre la crítica, en Los creadores y la crítica*, Revista Difusión Cultural No. 7, Quito, Ed. Banco Central del Ecuador, mayo de 1988.

• Juanes, Jorge, *Bacon (La odisea de los mutantes y el espacio de la agonía)*, en *Kandinsky, Bacon pintura del espíritu, pintura de la carne*, México, Ed. Ítaca, 2004.

• Kalemberg, Alen, Quito, noviembre 28 de 1979, Catálogo del III Concurso Nacional de Artes Plásticas, Quito, Ed. Banco central del Ecuador, 1979

• La Dirección, Galería Artes, se vuelve a abrir renovada por dentro y por fuera, Ud. Está invitado permanentemente, Quito, 1978.

• Le Breton, David, *Prólogo*, en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Colección cultura y sociedad, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 2002 (1990).

• Lucie Smith, Edward, *Europa después de la guerra*, en *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

o *Cuestionando el canon modernista occidental desde los "márgenes"*, en Movimientos artísticos desde 1945, Barcelona, ediciones destino, el mundo del arte 5, 1998.

• Mahr, Günther, *El aporte de Arturo Andrés Roig a la filosofía contemporánea*, Sociedad interdisciplinaria para la filosofía latinoamericana, Viena, Austria, en línea: http://www.robertexto.com/archivo/aporte_roig.htm#7, 21 de junio de 2010.

• Mejía, Manuel, *Hernán Zúñiga*, Catálogo, 1979.

• Muriel, Guillermo, carta del 15 de enero de 1980, archivo del museo del Banco Central del ecuador, hoy Ministerio de Cultura.

• Oliveras, Elena, *La teoría irracionalista de Jung*, en *Estética, la cuestión del arte*, Buenos aires, Ariel Filosofía, 2005.

• Osorio, Nelson, *Presentación*, en Juan Acha y Nelson Osorio, *Crítica y Ciencia Social en América Latina*, Caracas, Ed. Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, mínima, serie blanca, N. 5, 1984.

• Oña, Lenin *Los salones de la Casa de la Cultura*, en *Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera*, Quito, Ed. FONSAL, 2010.

o *Mariano Aguilera, Libertad en el arte es nuestra norma*, en Lenin Oña, *Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera*, Quito, Ed. FONSAL, 2010.

• Pizarro, Ana, *La sensibilidad de los sesenta en América Latina*, en *Las grietas del proceso civilizatorio: Martha Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, Ed. LOM, Colección Extrema América, 2002.

• Ponce, Javier, 1978, Documento del archivo del museo del Banco Central del Ecuador, hoy Ministerio de Cultura.

• Proaño, Francisco, *Testimonio de un integrante de la generación del sesenta*, en Ulises Estrella (editor), Los años de la fiebre, Quito, Libresa, 2005.

• Ravera, Rosa María La figuración como representación, en *Jornadas de la Crítica 84*, asociación internacional de críticos de arte, Buenos Aires, libro de edición Argentina, 1984.

• Rama, Ángel, *Prólogo*, en *La novela en América latina, Panoramas 1920-1980*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1982.

• Roig, Arturo Andrés, *La determinación del "nosotros" y de lo "nuestro" por el legado, en Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de cultura económica, 1981.

• Rodríguez Castelo, Hernán, *Revolución Cultural, historia de la toma de la Casa de la Cultura*, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

o *¿La Casa de la Cultura, una revolución frustrada?*, diario el Tiempo, 16 de diciembre de 1967. En Susana Freire, *Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos, en Tzanzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008, pp. 118.

o *La Pintura, década de definiciones*, en Hernán Rodríguez Castelo, en *1969-1979 Diez años de cultura en el Ecuador*, Serie divulgación cultural, Quito, Ed. Publitécnica, 1980.

o *Muestra del grupo VAN: búsqueda alegre y libre*, en El Tiempo, 5 de abril de 1968.

o *La ejemplar trayectoria de Tábara*, monografía del artista editada por la galería Siglo XX, en Catálogo *Tábara*, Quito, Galería Siglo XX, diciembre de 1975.

o *Los cuatro mosqueteros*, Quito, Fundación Cultural Exedra, 1993.

• Ruiz de Samaniego, Alberto, Ser y no ser, esa es la cuestión, en Acto, revista de pensamiento artístico contemporáneo, No. 4, Santa Cruz de Tenerife, Acto ediciones, Universidad de la Laguna, 2008.

1• Salabert, Pere, Cuerpos pintados y episodios de la carne, Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994.

• Sánchez Vásquez Adolfo, La estética literaria y comprometida de Sartre, en Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas, Filosofía, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (1996), pp. 51.

• Sartre, Jean Paul, La Nausea, Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1983 (1938).
o La imaginación, Madrid, Editorial Sarpe, 1884.

o El ser y la nada, ensayo de ontología fenomenológica, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1998 (1943).

o Crítica de la razón dialéctica, Buenos Aires, Editorial Losada, 2005 (1960).

• Schults, Margarita, *Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano*, en Alfonso del Toro, ed., *Postmodernidad y postcolonialidad, Breves reflexiones sobre Latinoamérica, Teoría y crítica de la cultura y literatura*, Centro de investigación iberoamericana, Universidad de Leipzing, Madrid, Ed. Vervuet iberoamericana.

• Silva, Armando El arte es cuerpo, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994.

• Souriau, Anne en Étienne Souriau, Diccionario Akal de Estética, Madrid, Editorial Akal, 1998.

• Sauvagnargues, Anne, "Menor y mayor", en *Deleuze del animal al arte*, Buenos Aires, Editores Amorrortu, 2006

• Tinajero, Fernando, *Una Revolución en las palabras, en Los años de la fiebre, Testimonios culturales de los 60s*, Quito, Ed. Libresa, 2005.

o Más allá de los dogmas, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1967.

o Informe de actividades como presidente saliente de la AEAJE, Quito, 1967, en Susana Freire, Principales organizaciones impulsadas por los tzánzicos, en Tzanzismo: tierno e insolente, Quito, Libresa, 2008.

•Traba, Martha, *Cultura de la resistencia*, en Ariel Birmani, Comp., *Políticas culturales y liberación en América Latina, culturas sociedad*, Buenos Aires, Ed. Dialéctica, 1988

o *Catálogo de exposición de Silvio Benedetto*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Colombia, en línea: http://www.silviobenedetto.com/sb/ar/sb_ar.biog.htm, 1 de julio de 2011.

o *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965.

o *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 1973

• Tzánzicos, *Revista Pucuna* No. 7, Quito, marzo de 1967.

• VAN, *Manifiesto del Grupo VAN*, Quito, 4 de abril de 1968.

• Villacís Endara, Carlos, discurso de apertura del Salón Mariano Aguilera en 1977, en Lenin Oña, *Del salón al premio Mariano Aguilera*, en *Mariano Retro, 31 años del salón Mariano Aguilera*, Quito, Ed. FONSAL, 2010.

• Villacís Molina, Rodrigo, Una generación que se ha salvado, en El Comercio, 24 de febrero de 1985, en Susana Freire, El café 77, Tzanzismo: tierno e insolente, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Libresa, 2008.

• Xinille Muntaner, Jaime, *Cuerpo y simulacro*, en Revista "Ensayo, historia y teoría del arte", Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Edición 19, 1994.

• Leopoldo Zea, *Filosofía europea y toma de conciencia americana, en La filosofía americana como filosofía sin más*, México, Ed. Siglo XX, 2003 (1968).

o *Desarrollo de la creación cultural latinoamericana*, en Pablo González Cassanova (Coord.), *Cultura y creación cultural en América Latina*, México, Ed. Siglo XXI, 1984.

Entrevistas:

• Hernán Rodríguez Castelo, Quito, 24 de junio de 2011.
• Miguel Varea, Quito, 2 de julio de 2011.
• Nicolás Svistoonoff, Quito, 30 de julio de 2011.
• Oswaldo Viteri, Quito, 30 de julio de 2011.
• José Unda, Quito, 31 de julio de 2011.
• Carlos Viver, Quito, 3 de agosto de 2011.
• Pilar Bustos, Quito, 2 de agosto de 2011, 16 de agosto de 2011.

Fuentes:

• Archivo de catálogos Galería Siglo XX.
• Diario El Tiempo.
• Diario El Comercio.



Del 29 de septiembre de 2011 al 27 de mayo de 2012



CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
DE QUITO